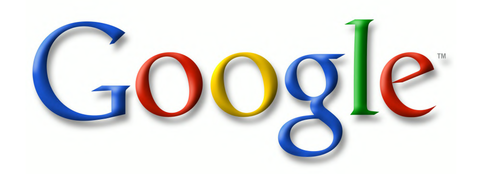




Handbuch

der

Geschichte der Malerei

von

G. F. Waagen.

Erster Band.

Die deutschen und niederländischen Malerschulen.

Stuttgart. 1862.

Verlag von Ebner & Seubert.





Handbuch

der

deutschen und niederländischen

Malerschulen.

Von

G. F. Waagen.

Mit Illustrationen.

Erste Abtheilung.

Stuttgart. 1862.
Verlag von Ebner & Seubert.

Schnellpressendruck der J. G. Sprandel'schen Buchdruckerei in Stuttgart.

VORREDE.

Seit dem Erscheinen der trefflichen Bearbeitung des Kugler-schen Handbuchs der Malerei von Jakob Burckhardt im Jahr 1847, sind über die Geschichte der Malerei in Deutschland und den Niederlanden, sowohl für die frühere Zeit, bis einschliesslich des 16., als für die spätere, bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, so viele Forschungen angestellt worden, dass der Buchhändler John Murray in London es angemessen fand, mich zu einer Umarbeitung einer bei ihm erschienenen Uebersetzung der obige Schulen betreffenden, Theile jenes Handbuches aufzufordern. Da ich mich seit mehr als vierzig Jahren eifrig mit dem, vornehmlich auf die Anschauung der betreffenden Denkmäler in den meisten öffentlichen und Privat-sammlungen Europas begründeten, Studium dieser Schulen beschäftigt habe, bin ich dieser Aufforderung gern nachgekommen. Obwohl ich nun bei dieser Arbeit für die Epochen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts manche Theile des Originals beibehalten, so hatte doch schon in diesen, durch die Mehrung des Thatbestandes, wie durch die Verschiedenheit der Beurtheilung, das Meiste eine neue Gestalt gewonnen, für die späteren Epochen erschien aber vollends eine ganz neue Bearbeitung als unerlässlich. Die Meister von Rubens an sind nämlich in dem Kugler'schen Handbuch ungleich weniger ausführlich, ja manche nur skizzenhaft behandelt worden. Ich habe es mir daher angelegen sein lassen, dieser Ungleichheit durch eine ähnlich ausführliche Besprechung derselben abzuhelfen.

Für die deutsche Ausgabe, welche hiermit dem Publikum übergeben wird, war indess in einigen Stücken noch ein anderer Standpunkt erforderlich. Bei dem allgemeineren Interesse, welches in Deutschland auch für die früheren Epochen vorauszusetzen ist, sind dieselben ausführlicher behandelt, manche Abschnitte, z. B. der über Albrecht Dürer, ganz neu gearbeitet worden, so dass von dem Kugler'schen Buche überhaupt nur sehr wenig stehen geblieben ist. Da bei der Auswahl der Denkmäler, welche aus der unermesslichen Anzahl der vorhandenen, anzuführen sind, nächst ihrer besonderen Bedeutung, ihre leichte Zugänglichkeit zu berücksichtigen war, indem mir ganz besonders daran liegt, dass jeder Leser dieses Handbuchs im Stande ist, sich durch eigne Anschauung zu belehren, habe ich hier manche der in England befindlichen Bilder unterdrückt, und vorzugsweise die Gallerien zu Dresden, München, Wien, Berlin, Kassel und Frankfurt am Main, so wie die, jetzt mit der Eisenbahn so leicht zu erreichenden, in Paris, Antwerpen, Gent, Brügge, Brüssel, Amsterdam und dem Haag, benutzt, dagegen nur in wichtigen Fällen auf die Nationalgallerie in London und die Gallerie der Uffizien in Florenz Bezug genommen. Da ich während des Drucks dieses Handbuchs Gelegenheit gehabt habe, die, mir vorher nicht aus eigner Anschauung bekannte, Gemäldegallerie der Ermitage in St. Petersburg einem genauen Studium zu unterwerfen, habe ich mich im Stande gesehen, mich in manchen Fällen noch nachträglich auf dieselbe zu beziehen. Bei der grossen Wichtigkeit dort befindlicher Gemälde für mehrere Hauptmeister, hat hiedurch das Buch einige wesentliche Ergänzungen erfahren, durch welche zugleich die Kunstfreunde auf diese, bisher viel zu wenig bekannten Kunstschätze aufmerksam gemacht werden, welche nach der, im nächsten Jahre bevorstehenden, Vollendung der Eisenbahn zwischen Berlin und St. Petersburg, ungleich leichter zugänglich sein werden, als bisher. Um das Auffinden der Bilder in allen diesen Gallerien möglichst zu erleichtern, habe ich die Nummern derselben nach den neuesten Katalogen angegeben. Nur bei der Kaiserl. Gallerie in Wien und der der Ermitage in St. Petersburg habe ich, da bei der ersteren die An-

gabe nach Stockwerk, Schule und Zimmer, bei jedem einzelnen Bild zu umständlich, bei der zweiten aber weder ein gedruckter Katalog vorhanden ist, noch die Bilder endgültige Nummern haben, davon Abstand genommen. Privatsammlungen habe ich vornehmlich berücksichtigt, wenn sie leicht zugänglich und die Bilder darin besonders wichtig sind. Die vornehmsten dieser auf dem Kontinent sind die Gallerien Liechtenstein, Esterhazy, Czernin und Schönborn in Wien, die Sammlung des Grafen Schönborn in Pommersfelden bei Bamberg, die Sammlung Suermondt in Aachen, die Sammlung Aremberg in Brüssel, die Sammlung Six van Hillegom in Amsterdam, die bedeutendsten in England, die der Königin in Buckingham-Palace und in Windsorcastle, des Grafen Ellesmere, des Lord Ashburton, wie der Herrn Thomas Baring und R. S. Holford. Andere Sammlungen habe ich nur bei höchst wichtigen und seltnen Bildern angeführt.

Obwohl nun dieses ein Handbuch der Malerei, ist es mir doch als unerlässlich erschienen, bei solchen Malern, welche Kupferstiche, Holzschnitte oder Radirungen nach ihren eignen Erfindungen ausgeführt, oder auch nur Zeichnungen für den Holzschnitt gemacht haben, kürzlich davon zu handeln. Von verschiedenen der grössten Maler, wie z. B. von Martin Schongauer kann man nämlich, bei der ungemeinen Seltenheit ihrer Bilder, ihre ausserordentliche Erfindungskraft und ihre hohe Bedeutung fast nur aus ihren Kupferstichen und Radirungen kennen lernen. Andere, denen es an Farbensinn fehlte, z. B. Herman Swanevelt, erscheinen in ihren Radirungen ungleich mehr zu ihrem Vortheil, als in ihren Gemälden, wieder andere, z. B. Simon de Vlieger, welcher als Maler, mit seltnen Ausnahmen, nur Seestücke ausführte, hat seinem Talent für die Landschaft beinah nur in seinen Radirungen Ausdruck gegeben. Ein anderer Grund, wesshalb ich von diesen verschiedenen Gattungen der Druckkunst Notiz genommen, besteht darin, dass es davon eine grosse Anzahl von Exemplaren giebt, so dass recht viele Personen im Stande sind, zu deren Anschauung zu gelangen, worauf es ja doch vor Allem in der bildenden Kunst ankommt. Es versteht sich übrigens von selbst, dass ich bei den

Bemerkungen über alle diese verschiedenartigen Blätter vornehmlich die Seite der Erfindung und des Malerischen hervorgehoben habe. Ein näheres Eingehen auf den technischen Theil, eine genauere Beschreibung einzelner Blätter liegt ausserhalb der Grenzen dieses Handbuchs. In beider Beziehung habe ich indess auf das bekannte Werk von Bartsch: „Le peintre graveur“ und auf die Nachträge zu demselben von Rudolph Weigel verwiesen. In Betreff der so wichtigen Handzeichnungen der Meister habe ich mich, bei der erstaunlichen Anzahl derselben, und der schweren Zugänglichkeit der meisten, vollends nur auf wenige Anführungen beschränken müssen. Wenn endlich der Leser die Namen einer grossen Anzahl von Malern ganz vermissen wird, so bemerke ich, dass deren Auslassung nicht aus Vergesslichkeit, sondern mit guter Absicht geschehen ist. Der Zweck eines Handbuchs besteht nämlich darin, auf den Standpunkt der neusten Forschungen von den wichtigeren Erscheinungen der zu behandelnden Schulen, in deren verschiedenen Epochen, sowohl im Betreff des historischen Thatbestandes, als der ästhetischen Würdigung, eine kurze Rechenschaft zu geben, und für diejenigen, welche selbst Forschungen über die betreffenden Schulen machen wollen, die Quellen nachzuweisen. Alle solche Maler, welche weder mit einem namhaften Meister zusammenhängen, noch selbst sich für ihre Epoche über das Mittelmässige erhoben, noch endlich auf andere Maler von namhaftem Verdienst einen Einfluss ausgeübt haben, habe ich daher, als dem Zweck eines Handbuchs fremd und auf den Leser nur zerstreuend wirkend, unterdrückt. Die Maler dieser Art sind ein Gegenstand für Künstlerlexika. Dagegen habe ich selbst minder bedeutende Maler aufgenommen, wenn sie sich an einen Künstler ersten Rangs, wie Rubens oder Rembrandt, angeschlossen haben, um eine möglichst vollständige Vorstellung von dem Umfange ihrer Wirksamkeit zu erwecken. Aber auch bei den grössten Künstlern konnte es mir nicht einfallen, mich auf die Besprechung aller ihrer Werke einzulassen. Ein Solches ist Gegenstand einer Künstlerbiographie, wie z. B. Passavant von Raphael geliefert hat. Im Einzelnen wird natürlich immer Verschiedenheit der Ansichten darüber herrschen,

welche Künstler, oder welche Werke aufzunehmen sind, und welche nicht. Nur in Betreff des, durch seine trefflichen Radirungen so allgemein bewunderten, Waterloo halte ich es für nöthig, hier zu bemerken, dass ich ihn lediglich desshalb ausgelassen, weil weder mir noch dem so viel erfahrenen Kunstforscher, Ernst Harzen, jemals ein beglaubigtes Gemälde von ihm vorgekommen ist, so dass es als zweifelhaft erscheint, ob er überhaupt gemalt hat. Bei der Beschreibung der einzelnen Werke habe ich mich nur sehr selten einer grösseren Ausführlichkeit befleissigen können. Wie anziehend es auch ist, selbst bei Genrebildern auf alle Einzelheiten einzugehen, wie z. B. Burger in seinen, mit so grosser Lebendigkeit geschriebenen, Büchern es häufig thut, so dass er einmal zwei Seiten auf die Beschreibung eines Bildes des Adriaen van de Velde verwendet, so würde dadurch doch ein Handbuch seinen oben angegebenen Charakter verlieren und zu einer zu grossen Stärke anschwellen. In der Regel habe ich mich daher begnügen müssen, die einzelnen Bilder mit kurzen Andeutungen ihres Werths als Belege der Charakteristik des betreffenden Meisters und der mit ihm im Verlauf seines Lebens in seiner Kunst vorgegangenen Veränderungen anzuführen. Einen Vorzug darf ich dieser Arbeit vor den sonstigen mir über diese Schulen in ihrem ganzen Verlauf, bekannten Büchern beimessen, nämlich, dass ich die Denkmäler, worauf ich meine Urtheile begründe, mit wenigen, ausdrücklich von mir hervorgehobenen, Ausnahmen, selbst gesehen habe. Wenn nun der Leser dessungeachtet finden wird, dass dieses Handbuch, mit ähnlichen Werken über die italienische Schule verglichen, in den früheren Epochen in der Angabe namhafter Künstler und bedeutender Werke, als sehr mager, in den späteren aber in den historischen Thatsachen, z. B. Geburts- und Todesjahr der Maler, als weniger zuverlässig erscheint, so liegt dieses in den ungleich weniger günstigen Bedingungen, welche für den Bearbeiter der Geschichte der Malerei in Deutschland und den Niederlanden vorhanden sind. Es erscheint mir als angemessen, von diesen Bedingungen hier einige Rechenschaft zu geben. Die beiden Hauptquellen, worauf jede Kunstgeschichte zu begründen ist, sind, in

erster Stelle, die vorhandnen Denkmäler, in zweiter die über diese, wie über deren Urheber, die Künstler, vorhandnen Nachrichten. Verschiedene Umstände haben nun zusammengewirkt, dass in Deutschland und den Niederlanden von Denkmälern der Malerei von grösserem Umfang vor dem Jahr 1420 nur kärgliche Ueberreste vorhanden sind, und dass selbst die Zahl der Bilder von dieser Zeit bis zum Jahr 1550, also der ganzen Schule der van Eyck, und der deutschen Meister von Martin Schongauer und Michael Wohlgemuth, bis Albrecht Dürer und Hans Holbein, verglichen mit dem ursprünglichen Reichthum, als sehr mässig erscheint. Schon die grössere Rauhigkeit des Klimas, namentlich der starke Wechsel der Temperatur im Frühjahr und im Herbst, hat in vielen Fällen zerstörend auf die Malereien eingewirkt. Zunächst sind in Folge der Reformation, zumal wo dieselbe in der Form der schweizerischen Reformatoren, welche keine Bilder in den Kirchen zuliessen, zur Geltung kam,[1] als in den Niederlanden und in der Schweiz, eine grosse Anzahl jener früheren Bilder zu Grunde gegangen.[2] Nicht minder verderblich wirkte in den katholischen Theilen von Deutschland und den Niederlanden die Bevorzugung späterer Kunstformen, welche zur Zeit von Rubens eine Art Berechtigung hatte, aber in den Niederlanden, wie in Deutschland auch für die Epochen des entschiedensten Verfalls in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert sich geltend machte und die früheren Kunstformen aus den Kirchen verdrängte.[3] Sehr namhaft ist auch die Zahl von Bildern aus jenen früheren Epochen,

---

[1] Dagegen sind, wo die Reformation nach der Lehre Luthers angenommen wurde, wie z. B. in Breslau und in Sachsen, in den Kirchen nicht allein viele Altäre aus der katholischen Zeit erhalten, sondern noch zahlreiche Bilder, meist von Lucas Cranach und seiner Schule, hinzugekommen. Mit Unrecht wird daher der Reformation ganz allgemein die Zerstörung der Bilder zur Last gelegt. — [2] In den Niederlanden geschah dieses ganz besonders durch den Bildersturm, welcher im Jahr 1566, im August, seinen Anfang nahm. — [3] In den Niederlanden gewährt hiefür besonders Brüssel, wo der Bildersturm nie hinkam, in Deutschland die Stephanskirche zu Wien und der Dom zu Freisingen, wo die Reformation nie zur Geltung gelangte, durch die sehr geringen Ueberreste von Bildern aus den früheren Epochen an ersterem, dem gänzlichen Mangel an den beiden anderen Orten, ein schlagendes Beispiel.

welche in den Niederlanden, sowohl in dem langwierigen Kriege mit den Spaniern im 16., als in den Kriegen mit Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert, in Deutschland im dreissigjährigen Kriege, theils vernichtet, theils geraubt und nach dem Auslande verschleppt worden ist. Viele Bilder der früheren Epochen sind endlich auch durch die allgemeine Geringschätzung zerstört worden, welche im 18. Jahrhundert gegen sie herrschte. Die Erkenntniss der Meister der Mehrzahl der, von allen diesen nachtheiligen Einflüssen verschonten, Bilder aber wird noch durch den Umstand erschwert, dass sie in der Regel gar nicht, oder doch nur mit Monogrammen bezeichnet sind, deren Bedeutung in vielen Fällen verloren gegangen ist. Mit der schriftlichen Kunde über die Geschichte der Malerei in Deutschland und den Niederlanden ist es ebenfalls sehr schlecht bestellt. Die frühsten, spärlichen Nachrichten müssen wir aus einigen italienischen Büchern,[1] vornehmlich aber aus dem Werke des Vasari schöpfen. Während nun dieser seine Lebensbeschreibungen schon um 1550 herausgiebt und in seinen Nachrichten über Maler bis in das 13. Jahrhundert zurückgeht, erscheint das Werk des Carel van Mander, als des ersten, welcher eine nähere Kunde von den niederländischen und deutschen Malern enthält, erst im Jahr 1604,[2] und geht nicht weiter, als bis zu Hubert van Eyck, also etwa bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts zurück. Wie unvollständig und unzuverlässig dieser aber auch in so vielen Stücken ist, so bleibt sein Werk doch die Hauptquelle für die Meister der betreffenden Schulen bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts, und nimmt eine ungleich höhere Stelle ein, als das des frühsten Schriftstellers, welcher in Deutschland über die

---

[1] So finden sich in dem 1455 und 1456 geschriebenen Buche des Facius „De viris illustribus" die ältesten Nachrichten über Jan van Eyck und Rogier van der Weyden dem älteren, in einem im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts verfassten Tagebuch eines Reisenden, welches Morelli zuerst herausgegeben (Notizie d'opere di disegno. Bassano 1800) einige Notizen über Bilder von obigen und anderen Meistern der van Eyck'schen Schule. — [2] Het Schilderboeck, etc. door Carel van Mander, Haarlem 1604 bei Paschier van Wesbusch, 1 Th. 4. Das Leben der niederländischen und deutschen Maler macht hievon jedoch nur einen Theil, nämlich von Blatt 196 bis 300, aus. Meine Citate beziehen sich indess auf die zweite, ebenfalls in 4., 1618 in Amsterdam erschienene Ausgabe.

Geschichte der Malerei geschrieben hat. Dieses ist die, erst 1675 erschienene, deutsche Akademie des Joachim von Sandrart. Für die niederländischen, ja selbst für die Mehrzahl der deutschen Maler bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts enthält dieses Werk wenig mehr, als eine ungenaue Uebersetzung, ja öfter selbst nur einen dürftigen Auszug, aus dem Werke des Carel van Mander. Nur die Nachrichten über die dem Sandrart gleichzeitigen Meister sind in der Regel zuverlässig und sehr schätzbar. Ueber die niederländischen Künstler befinden sich in dem 1661 und 1662 erschienenen Werke des Cornelis de Bie[1] manche gute Notizen. Leider sind aber die Hauptschriftsteller über die Epoche der zweiten, grossen Blüthe der niederländischen Kunst im 17. Jahrhundert, Arnold Houbraken[2] und Campo Weyermann,[3] höchst mangelhaft. In den Nachrichten, welche sie nicht aus den Werken des van Mander und de Bie entlehnt haben, sind sie ebenso dürftig, als unzuverlässig. Dafür sind sie aber desto reicher an müssigem Geschwätz und an durchaus unwahren Anekdoten, welche selbst öfter das Andenken der Maler in schmählicher Weise verläumden. Johan van Gool,[4] welcher das Werk von Houbraken fortsetzt, ist zwar für die früheren Maler ebenfalls wenig verlässig, giebt aber wenigstens manche gute Nachrichten über die ihm gleichzeitigen. Die bekannten Malerbiographien des Descamps[5] sind fast nur ein Auszug aus den obigen Büchern, welche er, bei einer ungenügenden Kenntniss der holländischen Sprache, nicht einmal überall richtig verstanden hat. Die bei jenen gerügten Mängel sind daher auch in sein Werk übergegangen. Dadurch, dass er bei Malern, deren Geburtsjahr ihm unbekannt ist, das

[1] Het gulden Cabinet van de edel fry Schilderkonst. 1661—1662. Antwerpen. 1 Th. 4. — [2] Grote schouburgh der Nederlantsche Kunstschilders en schilderessen. 1718. Amsterdam. 3 Th. 8. — [3] Levensbeschryvingen der Nederlantische Konstschilders en schilderessen. Sgravenhaage 1729. 4 Th. in 4. Es ist nicht Wunder zu nehmen, dass dieser in verläumderischen Erfindungen noch weiter gegangen ist, als Houbraken, da er als Pasquillant von Profession sein Leben in gefänglicher Haft endigte. — [4] De nieuwe schouburgh der Nederlandische Kunstschilders en schilderessen. Sgravenhaage 1750. 2 Th. in 8. — [5] La vie des peintres flamands, allemands et hollandois. Paris 1753. 4 Th. in 8.

Geburtsjahr irgend eines anderen, gleichzeitigen Malers an den Rand setzt, um so auch deren Geburtszeit annähernd zu bestimmen, hat er aber jene Mängel noch ansehnlich vermehrt. Die meisten späteren Schriftsteller über diesen Gegenstand, welche das Buch des Descamps wieder als erste Quelle benutzt, haben nämlich jene Jahreszahlen am Rande als die wirkliche Angabe des Geburtsjahrs in ihre Werke aufgenommen. Besonders trifft dieser Tadel, namentlich für die Maler des 17. und 18. Jahrhunderts, das für die früheren Epochen viele schätzbare Materialien enthaltende Werk des Fiorillo,[1] und die Künstlerlexika von Füssli,[2] Bryan,[3] Pilkinton[4] und Nagler.[5] J. Immerzeel[6] unterliegt zwar demselben Vorwurfe, doch hat er wenigstens die schändlichen Verläumdungen von C. Weyerman mit der gebührenden Verachtung widerlegt, und im Einzelnen manche gute Notiz nachgetragen. Das Werk des Rathgeber ist eine sehr fleissige Compilation.[7] Sehr verdienstlich ist endlich das, als Fortsetzung von diesem Buch im Jahr 1859 in Amsterdam erschienene, Werk des Herrn Kramm.

Als nun in Deutschland in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts, theilweise durch die Schriften von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel angeregt, der Sinn für die hohe Bedeutung der Kunstdenkmale des Mittelalters mit grosser Lebhaftigkeit erwachte, und man das Bedürfniss empfand, sich von denselben möglichst genau zu unterrichten, musste man in Betreff der Malerei bald jenen doppelten Mangel der Seltenheit der Bilder und der Spärlichkeit der historischen Nachrichten gewahr werden. Man bemühte sich daher, Bilder aus den früheren Epochen, bis etwa um 1550, aufzufinden, und in Sammlungen zu vereinigen. Obwohl nun dieses zum Theil mit gutem Erfolge geschah, wie namentlich die, später in die

---

[1] Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. Hannover 1815—1820. 4 Th. in 8. — [2] Allgemeines Künstlerlexicon. Zürich 1810—1820. 3 Th. in Folio. — [3] Dictonary of Painters and Engravers. 2 Th. 4. London 1816. — [4] Dictionary of Painters. 4. London 1810. — [5] Neues allgemeines Künstler-Lexicon. München 1835—1852. 22 Th. 8. — [6] De Levens en werken der hollandiche en vlaamsche Kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters. Amsterdam 1842. 3 Th. in 8. — [7] Annalen der niederländischen Malerei. Gotha 1842. Fol.

Königl. Gallerie zu München übergegangene Sammlung der Brüder Boisserée, die des Engländers Edward Solly, welche jetzt einen höchst werthvollen Theil der Gemäldegallerie des Berliner Museums ausmacht, die durch Vermächtniss dem Museum von Antwerpen einverleibte des Chevalier van Ertborn, und die, erst kürzlich von der Regierung in Württemberg käuflich erworbene, des Herrn Abel in Stuttgart, eine Reihe trefflicher Bilder dieser Art vereinigten, so gewährten diese doch immer nur für die Zeit von etwa 1380—1550 sehr vereinzelte Beispiele. Dasselbe galt noch mehr für die früheren Epochen von den, an sich oft sehr wichtigen, aber häufig sehr verdorbenen, Wandmalereien, welche man unter der Tünche, meist in kirchlichen Gebäuden, entdeckte. Um theils eine mehr zusammenhängende, künstlerische Anschauung für jene früheren Epochen zu gewinnen, theils dieselbe für die etwas späteren zu vervollständigen, nahm man daher seine Zuflucht zu den, in besonders reich ausgestatteten Manuscripten vom 8. bis 16. Jahrhundert befindlichen Miniaturen, welche durch den Charakter der Schrift, und durch die Personen, für welche sie geschrieben worden, mehr oder minder sichere Anhaltepunkte für die Zeitbestimmung gewähren. Das Verdienst, zuerst diesen Weg eingeschlagen zu haben, gebührt d'Agincourt in seinem bekannten Werke.[1] In grösserer Ausführlichkeit habe ich zunächst diese Quelle benutzt, und in meinen Werken über die Kunstschätze in Paris und in England, so wie in einem Aufsatz des deutschen Kunstblattes vom Jahr 1850 von einer ansehnlichen Zahl von Manuscripten mit Miniaturen eine nähere Auskunft gegeben. In Deutschland schlug zunächst Kugler denselben Weg ein. Um den Thatbestand der so spärlichen historischen Nachrichten möglichst zu vermehren, suchte man eifrig von Malern oder Bildern handelnde Stellen bei Dichtern, Geschichtschreibern, wie in Chroniken von Städten oder Klöstern auf. Ja man scheute zu demselben Zweck selbst nicht die meist sehr mühseligen Nachforschungen in Gilden- und Kirchenbüchern, in Archiven und alten Rechnungen. Als ein

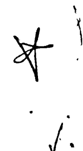
[1] Histoire de l'Art par les monuments. 3 Th. Fol. Paris.

besonders bedeutendes Ergebniss solcher Forschungen ist das Werk von Merlo über die Künstler der Stadt Köln hervorzuheben.[1] Als nach dem Jahr 1820 auch in Belgien das Interesse für die Grösse der vaterländischen Malerschule der Brüder van Eyck erwachte, wurden der Forschungen ähnlicher Art angestellt. In der früheren Zeit zeichneten sich besonders Louis de Bast, Delepiérre und van Lockeren, in der etwas späteren Wauters, Schayes, de Stoop, Goetgebuer, der Abbé Carton und Edmund van Even aus.[2] Auch einige Fremde müssen hier erwähnt werden. So enthält das, allerdings vorzugsweise für die italienische Kunst wichtige, Werk des Dänen Gaye[3] einige sehr schätzbare Nachrichten. Einen grossen Reichthum sehr namhafter Beiträge aber gewährt ein Werk des Grafen Leon de Laborde,[4] welches die Frucht eines genauen Studiums der verschiedenen Archive der alten Herzoge von Burgund ist.

Zunächst entstand das Bedürfniss auf die genaue Kenntniss jener Bilder und auf jene einzelnen Nachrichten kunsthistorische Werke von mehr oder minder grossem Umfang zu begründen, welche einen, bisher Schriften dieser Art abgehenden, wissenschaftlichen Charakter hätten. Ich war der erste, welcher bereits im Jahr 1822 mit einem Buch über die Brüder van Eyck hervortrat,[5] worin ich mich bemühte, nach dem damaligen Stand der Kenntnisse über dieselben, die hohe Bedeutung dieser grossen Künstler nicht allein für die Malerei in den Niederlanden, sondern in ganz Europa

---

[1] Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler. Köln 1850. 1 Th. 8. — [2] Die Ergebnisse der Forschungen dieser Männer sind vornehmlich in dem „Messager des Sciences et des Arts de Belgique," Gand., und in den jährlichen Bulletins der Königl. belgischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Brüssel, veröffentlicht worden. Die Namen verschiedener anderer, in derselben Richtung verdienter Männer, so wie manche ihrer Ergebnisse findet man in der Einleitung des, für die historischen Nachrichten über das Leben der Maler musterhaften, und daher auch fleissig von mir benutzten Katalogs des Museums von Antwerpen vom Jahr 1857 vor. — [3] Carteggio d'artisti. Firenze 1839—1840. 3 Th. 8. — [4] Les Ducs de Bourgogne. Paris 1849. 8. Von diesem, auf sechs Bände berechneten, Werk sind indess bisher erst drei erschienen. — [5] Ueber Hubert und Jan van Eyck. Breslau 1822. 1 Th. 8. In verschiedenen grösseren Aufsätzen von mir im Kunstblatt und im Deutschen Kunstblatt finden sich Berichtigungen und Ergänzungen dieses Buches vor.



darzuthun. In Deutschland verfolgten dieses Bestreben um etwas später mit besonders glücklichem Erfolg, Schnaase,[1] Passavant,[2] Kugler,[3] Hotho[4] und Jacob Burckhardt.[5] Als sich in Belgien dasselbe Bedürfniss geltend machte, suchte man demselben von Seiten der Regierung durch eine Unterstützung, welche man dem französischen Schriftsteller, Herrn Alfred Michiels, bei einer Abfassung einer Geschichte der Malerei in den Niederlanden angedeihen liess, Vorschub zu leisten.[6] Dieselbe ist dem Wesentlichen nach eine sehr fleissige Zusammenstellung aller damals bekannten Forschungen, und geht bis an das Ende des 16. Jahrhunderts. Ein, von der Königl. belgischen Akademie gekrönte Preisschrift über die Brüder van Eyck und ihre Schule von Herrn Heris,[7] stützt sich vornehmlich auf die Ergebnisse der oben erwähnten, deutschen Forschungen. Mit sehr fleissiger Benutzung aller, bis zum Jahr 1857 gesammelten Materialien und auf eigne Anschauung der meisten Bilder gestützt, haben endlich der italienische Kunstforscher, G. B. Cavalcaselle und der englische J. A. Crowe, eine eigentliche Geschichte der früheren niederländischen Malerschule verfasst,[8] welche eine sehr vollständige Vorstellung derselben giebt, so wenig ich auch manchen Urtheilen beipflichten kann. Auch leidet der kritische Werth des Buchs

---

[1] Niederländische Briefe. Stuttgart 1834. Voll geistreicher Urtheile, welche sich auch über Bilder der späteren Epochen erstrecken. — [2] Zuerst am Ende seiner Kunstreise durch England. Frankfurt 1833. 1 Th. 8. Später in mehreren längeren und sehr gehaltvollen Aufsätzen im Kunstblatt und im Deutschen Kunstblatt. Neuerdings in dem Buche: Die christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1858. 1 Th. 8. — [3] Ausser in seinen Handbüchern in vielen Aufsätzen seiner kleinen Kunstschriften. Stuttgart 1854. 3 Th. 8. — [4] Die Malerschule Huberts van Eyck. Berlin 1855 und 1858. 2 Th. 8. In diesem Werke, welches die betreffenden Schulen vom Jahr 1250 an behandelt, werden auch die geschichtlichen und kirchlichen Zustände, als den Gang der Malerei bestimmend, in Betracht gezogen. Wenn vollendet, wird dieses, auf die eigne Anschauung fast aller Bilder, mit Ausnahme der in Spanien, und kritischer Benutzung des gesammten Materials mit feinem Urtheil ausgeführte, Werk weit das bedeutendste über diesen Gegenstand bilden. — [5] In der zweiten, von ihm bearbeiteten Ausgabe des Kugler'schen Handbuchs der Malerei. Berlin 1844. 2 Th. 8. und hin und wieder in seinem Cicerone. — [6] Histoire de la Peinture Flamande et Hollandaise. Bruxelles 1845 und 1846. 3 Th. 8. — [7] Histoire de l'école flamande. Bruxelles 1856. 1 Th. 4. — [8] The early Flemish painters. London. John Murray. 1857. 1 Th. 8.

durch den Umstand, dass man öfter nicht weiss, ob die Verfasser über Bilder aus eigner, oder nur nach fremder Anschauung urtheilen.

Da man in Belgien inne ward, auf wie schwachen Füssen auch die ganze Kenntniss der zweiten grossen Epoche der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert stand, fing man gleichfalls an, über diese Forschungen, in der oben angegebenen Art, zu machen, welche schon jetzt die erfreulichsten Früchte getragen haben, und für die Zukunft noch mehr versprechen. Für diese Epoche haben sich in dieser Beziehung besonders die Herrn De Laet, van Lerius, Gerard und de Burbure grosse Verdienste erworben.[1] Diesen schliessen sich eine Reihe von Lebensbeschreibungen einzelner Maler von Edmund Fetis, welche in den Bulletins der mehrerwähnten, belgischen Akademie abgedruckt worden sind, an. In Holland ist leider das Interesse ähnliche Forschungen über die grossen Meister ihrer, derselben so dringend bedürfenden, Schule, wie in Deutschland und Belgien, anzustellen, noch wenig erwacht. Indess sind einige wenige Schriften in dieser Art höchst dankenswerth. Die bedeutendste ist die des Archivars von Amsterdam Dr. P. Scheltema über Rembrandt,[2] durch welche über das Leben und den Charakter dieses grossen Meisters ein ganz neues Licht verbreitet worden ist. Nächstdem verdient auch die des T. van Westrheene über Jan Steen,[3] eine rühmliche Erwähnung. Einzelne schätzbare Nachrichten sind endlich in Zeitschriften abgedruckt worden.

An Beschreibungen und Beurtheilungen einer grossen Zahl von Bildern aus dieser Epoche liegt ein ansehnliches Material vor. Die ausführlichste Kunde über eine mässige Zahl von Meistern, von denen die meisten zu den berühmtesten in ihrem Fache ge-

---

[1] Die Forschungen dieser und andrer Männer sind theils in Monographien, theils in dem Journal „Messagers des sciences historiques de Belgiques" veröffentlicht und die Ergebnisse derselben in vielen Fällen in dem Kataloge des Museums von Antwerpen von 1857, welcher auch über die Monographien Auskunft giebt, benutzt worden. — [2] Dieser, zuerst im Jahr 1853 in holländischer Sprache in Amsterdam abgedruckte, Vortrag, ist im Jahr 1859, von Herrn W. Burger ins Französische übersetzt und mit Anmerkungen begleitet, in der Revue universelle des arts und auch besonders abgedruckt in Brüssel veröffentlicht worden. — [3] Jan Steen, étude sur l'art en Hollande. Lahaye 1856. 1 Th. 8.

hören, ist in dem Katalog von John Smith enthalten.[1] In der künstlerischen Beurtheilung der Bilder zeigt sich der Verfasser als ein durchgebildeter Kenner und jeder Billige wird ihm gern, im Vergleich des reichen und trefflichen Materials, was er giebt, einzelne Irrthümer zu Gute halten. Treffliche Nachrichten über eine ebenfalls mässige Zahl von Meistern enthalten zwei Schriften von C. J. Nieuwenhnys.[2] Eine kritische Würdigung vieler Bilder einer grossen Anzahl von Meistern befinden sich in meinen Werken über die Kunstschätze von Paris[3] und Grossbritannien.[4] Dasselbe gilt von verschiedenen Büchern der Frau Jameson.[5] Endlich hat diese Epoche erst neuerdings in Herrn W. Burger, einem Franzosen, welcher, vorzugsweise von dem genauesten Studium der Bilder und den darauf befindlichen Bezeichnungen ausgehend, sowohl in der ästhetischen Würdigung, als in der Berichtigung und Vermehrung des historischen Thatbestandes, einen Bearbeiter gefunden, welcher in verschiedenen Büchern[6] ungemein dazu beigetragen hat, endlich eine Geschichte dieser grossen Schule zu begründen, welche auf einen wissenschaftlichen Werth Anspruch machen kann.

Indem ich nun hiemit, sowohl von dem früheren, als von dem jetzigen Stand der, über die Geschichte der Malerei in Deutschland und den Niederlanden vorhandenen, Nachrichten Rechenschaft abgelegt, habe ich zugleich die Quellen angegeben, aus welchen ich bei der Ausarbeitung dieses Handbuchs geschöpft, und die zugleich für Jeden massgebend sind, welcher sich auf nähere Forschungen

---

[1] A Catalogue raissonné of the Works of the most eminent dutsch, flemish and french painters. London 1829 — 1842. 9 Th. 8. — [2] A review of the lives and Works of some of the most eminent Painters. London 1834. 1 Th. 8., und Description des tableaux de S. M. le Roi des Pays Bas. Bruxelles 1843. 1 Th. 8. [3] Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin 1839. 1 Th. 8. — [4] Treasures of art in Great Britain. London 1854. 3 Th. 8. und Galleries and Cabinets of art in Great Britain. Supplement. London 1857. 1 Th. 8. Von mir kurzweg als vierter Theil der Treasures angeführt. — [5] A Handbook to the Public Galleries of art in and near London. London 1842. 1 Th. 8. und Companion to the most celebrated Private Galleries of Art in London. London 1844. — [6] Tresors d'art exposés à Manchester 1857. Paris 1857. 1 Th. 8. Musées de la Hollande, Amsterdam et la Haye. Paris 1858. Musées van der Hoop et de Rotterdam 1860. 2 Th. 8. Paris. Gallerie d'Arenberg à Bruxelles 1859. Paris, Bruxelles et Leipzig. 1 Th. 8.

über diesen Gegenstand einlassen will. Mehrere andere Quellen, welche nur Auskunft über Einzelheiten gewähren, werden schicklicher bei diesen einzelnen Fällen angegeben werden. Verschiedene Gründe haben mich bewogen, die Geschichte der Malerei in jenen Ländern nicht bis auf die Künstler der Gegenwart zu verfolgen. Um über eine Kunstepoche, wie über einzelne Künstler ein unparteiisches und reifes Urtheil zu fällen, müssen dieselben der Vergangenheit angehören. Erst dann fallen so manche Vorurtheile, für, oder gegen beide, wovon sich die Zeitgenossenschaft nie frei machen kann, und so manche Rücksichten fort, welche man billig den lebenden Künstlern schuldig ist. Auch findet man häufig, dass die Freunde der Malerei früherer Zeiten, für welche doch dieses Handbuch vorzugsweise bestimmt ist, an der Malerei der Gegenwart weniger Interesse nehmen. Das Allgemeinste derselben ist überdem unter allen Gebildeten so bekannt, dass es überflüssig gewesen sein würde, dasselbe hier anzugeben, ein genaueres Eingehen aber würde, auch abgesehen von den obigen Rücksichten, den Umfang und den Preis dieses Handbuchs zu ansehnlich vermehrt haben.

Indem ich nun schliesslich bemerke, dass dieses Buch nicht für die kleine Zahl der Kenner und Forscher, sondern für die grosse Zahl der Kunstfreunde und Künstler geschrieben ist, welche sich über die betreffenden Schulen einige zusammenhängende Kenntnisse erwerben wollen, erlaube ich mir dieser Klasse von Lesern einen auf eigne Erfahrung begründeten Rath zu ertheilen. Ich empfehle ihnen nämlich bei der ersten Lecture, ausser der allgemeinen Charakteristik an der Spitze der verschiedenen Abschnitte, nur die Meister zu beachten, welche sich durch die ausführlichere Behandlung als die wichtigsten kund geben, und auch, wenn sie bei dem Besuch der Gallerien den, in diesem Buche enthaltenen Angaben folgen wollen, ein ähnliches Verfahren zu beobachten. In der Kenntniss der Kunst kommt es nämlich besonders darauf an, sich zuerst gewisse Haupteindrücke fest anzueignen. Erst dann wird man ein Interesse und ein Verständniss für Meister von minderer Bedeutung gewinnen, welche, wenn man sie auf den ersten

Anlauf mit in den Kreis seiner Betrachtungen ziehen will, nur zerstreuend, ja verwirrend einwirken, und dadurch leicht die Freude an dem ganzen Studium verleiden.

Um jede der einzelnen Schulen in seinem Zusammenhange verfolgen zu können, wird am Ende des zweiten Bande eine Uebersicht über dieselben gegeben werden. Zwei Register, denen das eine die Namen der Meister, das andere die angeführten Bilder nach den Orten enthält, wo sich dieselben befinden, werden den Leser in den Stand setzen, jeden Maler, wie jedes Bild, leicht aufzufinden.

Ich beabsichtige in der Weise dieses Handbuchs auch die übrigen vornehmsten Malerschulen, und zwar zunächst die italienische und darauf die französische zu behandeln, deren Hauptwerke mir durch den wiederholten Besuch der betreffenden Länder ebenfalls aus eigner Anschauung bekannt sind. Sollte es mir noch vergönnt sein, durch den Besuch von Spanien mir eine ähnliche Kenntniss der dortigen Malerschule zu erwerben, so würde ein Handbuch über dieselbe den Beschluss machen.

Berlin im September 1861.

Der Verfasser.

Inhalt der ersten Abtheilung.

ERSTES BUCH.

Vom Jahr 800—1250.

ZWEITES BUCH.

Der germanische Styl.

DRITTES BUCH.

Der germanische Styl.

VIERTES BUCH.

Dritte Epoche von 1530—1600.

Verzeichniss der Illustrationen.

ERSTES BUCH.

Vom Jahr 800—1250.

Erstes Kapitel von 800—1150.

Altchristlich-byzantinische Epoche.

Weder in Deutschland noch in den Niederlanden lassen sich Spuren von einer Ausübung der Malerei vor Einführung des Christenthums nachweisen. Karl der Grosse, welcher die Bildung der antiken Welt in seinem weitläufigen Reich zu verbreiten bemüht war, liess in Aachen sowohl die von ihm erbaute Kaiserkapelle mit Mosaiken, als seinen Palast mit Wandmalereien schmücken. Die Mosaik enthielt in der Kuppel die in Werken dieser Gattung so häufige Darstellung des segnend thronenden Christus von Engeln überschwebt, und die vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse, welche ihre Kronen zu ihm emporreichen.[1] Jene Gemälde in dem Palast stellten unter anderen Begebenheiten aus dem Leben Karls, seinen Feldzug nach Spanien, die Belagerungen von Städten, Thaten fränkischer Krieger, aber auch die sieben freien Künste dar. Sein

---

[1] Eine Abbildung nach dem Werke des Ciampini im zweiten Theil des Werks, von Ernst aus'm Weerth. Kunst-Denkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig bei T. O. Weigel 1860. Th. II. Taf. 32. 11.

Palast zu Oberingelheim am Rhein war ebenfalls reich mit Wandmalereien geschmückt. In der Kapelle befanden sich, ohne Zweifel in strengem Bezug untereinander, Vorgänge aus dem alten und dem neuen Testament, in dem Festsaal, ebenso auf einer Wand, Begebenheiten aus der vorchristlichen Zeit der Weltgeschichte, als von Ninus, Cyrus, Phalaris, Romulus, Hannibal und Alexander, auf der Wand gegenüber die Thaten des Constantin, Theodosius, der Sieg Carl Martells über die Friesen, Pipins Besitzgreifung Aquitaniens, endlich Karls Sieg über die Sachsen, und er als Sieger gekrönt, auf dem Thron. Obwohl nun von allen diesen Malereien keine Spur mehr vorhanden ist, können wir uns doch aus einigen, auf Veranlassung Karls des Grossen in Manuscripten ausgeführten Miniaturen noch einige Vorstellung von der Kunstform machen, worin dieselben ausgeführt gewesen sind. Den Malereien religiösen Inhalts haben hienach meist Vorbilder der altchristlichen Kunst zum Grunde gelegen. Da aber solche, in den Manuscripten enthaltene Darstellungen in dem Ungeschick und der Steifheit der Motive, der Schwäche der Zeichnung, der Buntheit der Färbung, gar sehr Künstler einer noch halbbarbarischen Nation verrathen, so mögen vollends die weltlichen Vorstellungen, wo den Malern jene Vorbilder fehlten, und es häufig auf die Darstellung sehr lebhafter Bewegungen ankam, ein höchst barbarisches Ansehen gehabt haben. Die Behandlung mit dem breiten Aufsetzen der Lichter und Schatten auf dem jedesmaligen Mittelton ist ohne Zweifel noch, wie in den Miniaturen, ganz die aus der antiken Malerei überkommene gewesen. In einigen Theilen, wie in den Typus mancher Köpfe, in den kleinlichen und mageren Falten, dem Schraffiren der Gewänder mit Gold, dem grünen Ton der Schatten, dem häufigen Gebrauch des Zinnoberrothen und des ungebrochenen Blau, mag sich, wie wir dieses in den Miniaturen sehen, ein byzantinischer Einfluss geltend gemacht haben. Jene Manuscripte mit Miniaturen aber sind: Ein Evangeliarium in der Kaiserlichen Bibliothek zu Paris, welches die Darstellungen der vier Evangelisten, den nach dem Ritus der byzantinischen Kirche segnenden Christus im jugendlichen Typus, und den Brunnen des Lebens, als ein achteckiges Gebäude von Hirschen, Pfauen und anderen Vögeln umgeben, enthält. Die Köpfe sind hier von länglichem Oval, die Augen gross und weit geöffnet, der Stirnknochen über den Augen stark geschwungen, die Nasen oben schmal, unten mit breiten

Nüstern.[1] Dieses Manuscript ist, wie ein lateinisches Gedicht darin besagt, von einem Gottschalk geschrieben worden. Höchst wahrscheinlich ist dieser, wie so oft in den Zeiten der Klosterkunst, auch der Maler. Jedenfalls steht es fest, dass, mit seltenen Ausnahmen, bis gegen den Ausgang des zwölften Jahrhunderts die Malerei nur von Mönchen ausgeübt wurde, wie denn die sämmtliche geistige Bildung bis um diese Zeit in dem Besitz der Klöster und der Geistlichkeit war. Ungleich reicher ist ein zweites Evangeliarium an derselben Stelle (Supplement latin No. 686), welches aus der Kirche des heil. Medardus von Soisson stammt. Die Bilder, welche ausser den Vorstellungen des Vorigen, noch die christliche Kirche als ein Gebäude enthält, verrathen einen ungleich geschickteren Künstler. Zwei der Evangelisten sind besonders lebhaft bewegt.[2] Noch vorzüglicher aber ist der Künster, welcher die vier, durchweg jugendlich aufgefassten Evangelisten in dem dritten Manuscript, einem Evangelistarium der Stadtbibliothek zu Trier ausgeführt hat. Die Motive haben hier durchgängig etwas Grossartiges, Edles und Freies und drücken sehr wohl die Begeisterung durch den heiligen Geist aus. Bei dem Matthäus sind selbst die Gesichtszüge edel zu nennen. Auf einer ungleich höheren Stufe der Ausbildung als diese Darstellungen menschlicher Figuren, befinden sich indess die Ornamente der Ränder, der Canones und Initialen. Es lassen sich darin vornehmlich zwei Elemente deutlich unterscheiden, nämlich ein antikes, welches öfter, z. B. in dem à la Grecque, in den Acroterien, Genien, Thieren in grosser Reichheit erscheint, und ein irisches, worin sich in den künstlichsten, mit seltenster Meisterschaft und Genauigkeit ausgeführten Verschlingungen ein eben so origineller, als schöner Geschmack in der Eintheilung und Ausfüllung des Raums, in allerlei Drachen und Schlangenwesen das, für das ganze Mittelalter so charakteristische, phantastische Element zuerst ausspricht. Diese, in den irischen Klöstern vom 6. Jahrhundert ab ausgebildete Kunstweise, war durch die zahlreichen, von Irland ausgehenden Apostel in verschiedene Länder des Continents verbreitet worden. So in Frankreich und Schwaben durch den heiligen Columban, in der Schweiz durch dessen Schüler den heiligen Gallus (Stifter des Klosters St. Gallen), in Franken durch den heiligen Kilian, in Belgien durch den heiligen Lievin,

[1] Ausführlicheres darüber in meinen Kunstwerken und Künstlern in Paris. S. 234. — [2] Näheres darüber in dem angeführten Werke. S. 237.

in Friesland durch den heiligen Willebrord.[1] Diese beiden Elemente sind nun von den, in diesen Manuscripten Karls des Grossen thätigen Künstlern mit Anwendung der kostbarsten Farben, besonders des Purpurs, so wie des Goldes und des Silbers zu einem System der Ornamentik verarbeitet worden, welches die grösste Pracht, mit einem sehr eigenthümlichen und ansprechenden Geschmack und einer bewundrungswürdigen technischen Meisterschaft verbindet. Es spricht sich hierin offenbar dieselbe tectonische Anlage des germanischen Volksstamms aus, welche später in der Architektur sich so glänzend bethätigen sollte. Als im neunten Jahrhundert unter den Enkeln Karls des Grossen Frankreich und Deutschland sich zu abgesonderten Staatsverbänden gestalteten, lässt sich auch bald in den Malereien beider eine Verschiedenheit wahrnehmen. Ich ziehe daher die in Frankreich ausgebildete Weise hier nur so weit in Betrachtung, als sie gelegentlich auf die in Deutschland übliche Einfluss ausgeübt hat. Der byzantinische Einfluss verliert sich in jener französischen, wohl aber erkennt man in den Darstellungen Vorbilder altchristlicher Kunst, wie sie in Italien und Frankreich sich ausgestaltet hatten. Indess macht sich im Verlauf des 9. Jahrhunderts in dem Typus der Köpfe mit Nasen von einer unförmlichen Dicke und Länge, in einem ziegelrothen Ton des Fleisches, in einer roheren Behandlung, immer mehr ein barbarisches Element geltend. In den Verzierungen der Initialen und Ränder, in dem oben angegebenen System hält sich dagegen die Kunst auf einer ungleich grösseren Höhe. Hauptdenkmäler dieser Art sind die Bibeln Kaiser Karl des Kahlen im Museum der Monarchen von Frankreich im Louvre, und in der Königl. Bibliothek zu München, vordem im Kloster St. Emmeran in Regensburg, sowie die Bibel Kaiser Karl des Dicken in der Kirche des heiligen Calixtus zu Rom.[2] Eine andere Reihe von Miniaturen in in Frankreich geschriebenen Manuscripten, worin sich entschieden ein Einfluss angelsächsischer Kunst ausspricht,[3] betrachte ich hier nicht näher, da diese Gattung keinen Einfluss auf die Malerei in Deutschland ausgeübt zu haben scheint.

Die eine Art von Denkmälern in Deutschland, welche sich er-

---

[1] Näheres darüber in meinen Nachträgen zu Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei im Deutschen Kunstblatte vom Jahr 1850. S. 83. — [2] Dort irrig für eine Bibel Karls des Grossen ausgegeben. Vgl. darüber den obigen Aufsatz im Kunstblatt. S. 92. — [3] Vgl. meine Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 258.

halten haben, besteht in meist sehr rohen und flüchtigen Federzeichnungen, in denen nur in den Gewandmotiven sich Reminiscenzen aus der antiken Kunst erhalten haben. Solcher Art sind die Miniaturen in dem Manuscript aus dem bairischen Kloster Wessobrunn, vom Jahr 814, in der Bibliothek zu München, worin sich unter anderen das berühmte Wessobrunner Gebet, eins der ältesten Denkmäler der deutschen Sprache, befindet. Es enthält sechszehn kleine, auf die Findung des Kreuzes Christi durch die heilige Helena bezügliche Vorstellungen. Die in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts von dem Mönche Ottfried aus dem Kloster Weissenburg im Elsass gemachte Uebersetzung der vier Evangelien in deutsche Verse, in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien. Die zwei, wahrscheinlich von demselben Mönche herrührenden, Bilder, die Kreuzigung Christi und der Palmsonntag, nehmen jedes eine ganze Seite ein. Christus hat den jugendlichen Typus und erscheint am Kreuz aufrecht und lebend. In Maria und Johannes zu den Seiten des Kreuzes ist der Schmerz durch lebhafte Gebährden gut ausgedrückt. Oben sieht man in zwei Runden die halben Figuren von Sonne und Mond, welche, die Blicke auf Christus gerichtet, im Begriff sind, ihre Gesichter mit ihren Gewändern zu verhüllen. Ein drittes Bild, das Abendmahl, rührt von einer späteren, noch ungleich roheren Hand her, welche auch im zweiten Bilde die acht Apostel hinzugefügt hat. In Rücksicht der Kunst werden diese Denkmäler weit durch die Darstellung eines Christus als Salvator mundi auf S. 369 eines Manuscripts der Bibliothek des Klosters von St. Gallen (No. 877), welches die Grammatik des Donat und andere Schriften ähnlichen Inhalts enthält, übertroffen. Das Motiv ist frei und edel, das Verhältniss schlank, die Arme von überraschend guter Zeichnung, die antiken Motive des Gewandes wohl verstanden. Dieses Bild aus dem 9. Jahrhundert beweist, wie früh die Malerschule dieses Klosters zu einer sehr achtbaren Ausbildung gelangte.

Die zweite Gattung von Bildern in Deutschland besteht aus meist sehr sorgfältig in Guasch ausgeführten Vorstellungen, in deren Auffassung sich zwar sehr deutlich antike Vorbilder erkennen lassen, neben ihnen aber auch, zumal im 10. Jahrhundert, ein starker Einfluss byzantinischer Malerei bemerkbar ist. Das Hauptdenkmal dieser Art aus dem 9. Jahrhundert ist ein Psalterium unter Nro. 23. in der Bibliothek zu St. Gallen. Unter den, innerhalb der reich-

verzierten Litanei befindlichen Vorstellungen aus dem alten und dem neuen Testament, zeichnen sich besonders ein Christus in jugendlichem Typus und der den Psalter spielende David aus. In Rücksicht der Initialen ist dieses das reichste und prachtvollste Denkmal deutscher Kunst, welches ich kenne, und welches sich würdig jenen Bibeln Karl des Kahlen zur Seite stellt. Ungleich reicher im Rücksicht der Bilder ist ein sehr stattlicher Codex eines Evangeliariums auf der Dombibliothek zu Trier, welcher in den Initialen, den Zeichen der Evangelisten, wie in dem Gebrauch mancher Farben einen sehr starken Einfluss irischer Miniaturen verräth. In manchen anderen Verzierungen ist der Einfluss der französischen Manuscripte von der oben angegebenen Kunstweise sichtbar, in den Motiven der Figuren, wie theilweise in der Farbenstimmung, erkennt man endlich byzantinischen Einfluss. Ein Thomas, welcher sich als Schreiber nennt, hat wahrscheinlich einen Theil, der von verschiedenen Händen herrührenden, Bilder gemalt. Manches spricht dafür, dass auch dieser Codex in der Schule des Klosters von St. Gallen ausgeführt worden ist.

Die Blüthe, welche Deutschland vom Jahr 919 bis 1066 unter den sächsischen und den ersten beiden der fränkischen Kaiser genoss, lässt sich auch in der einzigen noch vorhandenen Gattung von Malereien, den Miniaturen in Manuscripten, erkennen. Unter den Künstlern dieser Zeit nehmen mehrere Bischöfe eine hervorragende Stellung ein. Die antiken Vorbilder sind in Guasch nicht ohne viel technisches Geschick wiedergegeben; daneben kommen schon Züge von eigenthümlichen Erfindungen vor. Häufig, besonders in der späteren Zeit, in Folge der Vermählung der griechischen Prinzessin Theophanu mit dem Kaiser Otto II. im Jahr 972, lässt sich ein starker Einfluss byzantinischer Kunst wahrnehmen. Besonders charakteristisch für die deutschen Malereien dieser und der folgenden Epochen, ist die häufige Anwendung des Grün, welches offenbar ebenso die Lieblingsfarbe der Deutschen gewesen, als das Azurblau die der Franzosen. Von der beträchtlichen Zahl der aus dieser Epoche noch vorhandenen Manuscripte mit Miniaturen kann ich hier nur einige als Belege anführen. Für die Schweiz ist ein zu Anfang und Ende unvollständiger Codex (No. 338 der Bibliothek von St. Gallen) wichtig, welcher ein Antiphonarium, ein Sacramentarium und andere kirchliche Ritualschriften enthält. In einer Kreuzigung und einer Ausgiessung des heil. Geistes zeigt

sich der in dem Buch sich nennende, wahrscheinliche Urheber der Malereien, ein Mönch Gottschalk als ein tüchtiger Künstler für seine Zeit. Die Motive sind sprechend und würdig, die Zeichnung verhältnissmässig gut. In der noch breiten, antiken Behandlungsweise finden sich hie und da selbst Halbtöne vor.[1] Für Schwaben ist ein Hauptdenkmal ein eigenhändig von dem heiligen Ulrich, Bischof von Augsburg, geschriebenes Evangelistarium in der königl. Bibliothek zu München. Die wahrscheinlich ebenfalls von ihm herrührenden Bilder der vier Evangelisten und des, besonders gut gelungenen Engels Michael mit dem Drachen, sind nicht nur bis auf die Färbung des Fleisches, frei von byzantinischem Einfluss, sondern zeigen die antike Auffassungsart der altchristlichen Kunst, und viel Geschick in der Ausführung. Nur die bunten, kräftigen Farben und der Mangel an Verständniss der Gewandmotive sind neue, der Zeit angehörige Elemente.[2] Zunächst erwähne ich noch eines, von demselben heiligen Ulrich herrührenden, Evangeliariums im britischen Museum (Harleian. No. 2970) von ähnlichem Kunstcharakter, nur dass die Farben hier heller gehalten sind.[3] Für Baiern ist ein Evangeliarium mit den Bildern der vier Evangelisten von dem Kloster zu Tegernsee von 1017—1048 in der Bibliothek zu München (No. 31) anzuführen. Sie sind von strenger Zeichnung, einfachen Falten der Gewandung und sauberer Ausführung.

An der Spitze der zahlreichen, für Franken vorhandenen Manuscripte nenne ich ein, etwa ums Jahr 1000 geschriebenes Evangelistarium in der Bibliothek zu München (IV. 2. 6.). Die Malereien darin sind, sowohl wegen der Gegenstände, als wegen des künstlerischen Geschicks, interessant. Einer der vier, darin zu unterscheidenden Künstler, von dem die Geburt Christi herrührt, steht unter entschieden byzantinischem Einfluss. Eine andere Hand, welche eine räthselhafte Vorstellung auf S. 5 ausgeführt hat, zeigt vollständig diejenige Kunstweise, welche sich in den meist auf Veranlassung Kaiser Heinrich II. (reg. 1002 — 1024) zu Bamberg geschriebenen und mit Miniaturen geschmückten Manuscripten vorfindet. Dieselben werden theils noch in der Bibliothek zu Bamberg, theils in der Bibliothek zu München aufbewahrt. Die Kunstweise darin ist nun in mancher Beziehung von den bisher betrachteten

---

[1] Näheres darüber in dem obigen Aufsatz des Deutschen Kunstblatts. S. 92. — [2] Näheres an demselben Ort. S. 98. — [3] Näheres darüber in meinen Treasures of art in Great Britain. Th. I. S. 196.

deutschen Miniaturen dieser Epoche verschieden. Auch hier lassen sich häufig byzantinische Vorbilder erkennen, deren Nachahmung indess in allen Stücken sehr von denselben abweicht. In den Köpfen herrscht ein sehr einförmiger und kunstloser Typus, der auch bei Bildnissen, z. B. das des Kaisers Heinrich II., ohne irgend eine Andeutung von Individualität, beibehalten ist. Von den alten Motiven der meist sehr langen Figuren ist noch der Ausdruck von Feier und Würde am besten gelungen. Uebrigens sind sie öfter sehr lahm. So sind auch die überkommenen Motive der Gewänder sehr vereinfacht, und ohne Verständniss in mechanischer Weise wieder gegeben. Die Zeichnung ist sehr mangelhaft. Die Farben sind noch mehr gegen das Blasse und Helle gebrochen, als bei den gleichzeitigen, byzantinischen Miniaturen. In den Fleischtheilen herrscht ein hellgelber, nächstdem ein bräunlicher, oder orange Ton vor. Bisweilen ist er auch ganz weiss. In den Gewändern sind ein mattes Grün, ein helles Blau, ein lichtes Röthlich, vorwaltend. Bei den heiligen Personen ist meist das antike Kostüm beibehalten, bei allen übrigen aber das der Zeit in Anwendung gekommen. Der Gesammteindruck ist der einer kühlen, aber angenehmen Harmonie. Hiezu trägt auch die Farbe der Gründe bei, welche meist in verschiedenen, zart ineinander übergehenden Streifen besteht, deren unterster, welcher die Erde andeutet, grün, der darüber, die Luft, violettlich-blau, und zu oberst röthlich ist. Gelegentlich kommt aber auch der byzantinische Goldgrund vor. Die Angabe von Schatten ist meist sehr gering. In dem grünlichen Ton derselben in dem gelben Fleisch ist wieder der byzantinische Einfluss sichtbar. Die Behandlung in Deckfarben ist sehr sauber, aber nicht mehr breit, sondern zart verschmolzen. Gelegentlich zeigen sich aber auch Bilder von roherem Machwerk, woran gar keine byzantinische Einwirkung wahrzunehmen ist. In manchen Vorstellungen, worin die Künstler nicht durch ältere Typen bedingt worden, finden sich eigenthümliche und öfter glückliche Motive, welche eine Beobachtung aus dem Leben zeigen. Ja gelegentlich kommen, besonders als verzierende Begleitung der Canones, schon aus dem gewöhnlichen Leben genommene Vorstellungen vor, welche öfter von scherzhafter Natur sind. Die Initialen sind in einigen dieser Manuscripte sehr reich und geschmackvoll. Manche Verzierung der Ränder, z. B. das à la Grecque, verrathen noch antike Vorbilder, während andere mehr den gemischt fränkisch-irischen zeigen, wie er in so manchen carolingischen Manuscripten vorherrscht

Eins der wichtigsten unter diesen Manuscripten ist ein Missale, welches der Kaiser Heinrich II. bei Gelegenheit seiner Krönung im Jahr 1002 dem Domcapitel zu Bamberg verehrt hat, (Schublade B. No. 7 der Münchener Bibliothek), ein starker Folioband. Schon die Krönung dieses Kaisers (Bl. 11 a) ist ein stattliches Bild, noch gelungener in der Ausführung ist indess der thronende Kaiser mit verschiedenen Personen auf der folgenden Seite. Zeigen schon diese byzantinischen Einfluss, so hat vollends das nächste, im Kopf besonders fleissige Bild, welches den heiligen Gregor darstellt, die auffallendste Aehnlichkeit mit gleichzeitigen byzantinischen Miniaturen. Dagegen ist die Kreuzigung (Bl. 15 a) von einer ungleich roheren und in den Farben grellen Hand, welche keinen fremden Einfluss verräth. In diesem Codex kommt auch das älteste, mir bekannte Beispiel des in späterer Zeit so häufigen Schachbrettgrundes vor.

Das an Bildern reichste und interessanteste Manuscript ist indess ein von demselben Kaiser, bei derselben Gelegenheit, demselben Kapitel geschenktes Evangeliarium (Schublade B. No. 4 derselben Bibliothek). Schon die Canones sind sehr reich und geschmackvoll verziert. Hier finden sich als Verzierungen allerlei Thiere, z. B. Hähne, Füchse, welche Tauben fressen, Pfauen, Löwen, Panther; auch Vorgänge aus dem täglichen Leben, z. B. ein Mann, der sich an einem Feuer wärmt, ein Zimmermann, welcher ein Brett schlichtet. Merkwürdig sind auch die Personificationen verschiedener Länder und Städte im antiken Kostüm und mit Kronen, z. B., wie aus den Beischriften erhellt, Roma, Gallia, Germania, Sclovinia, welche dem auf der Seite gegenüber thronenden Kaiser huldigend ihre Gaben darreichen. Bei der Anbetung der Hirten, einem Theil des Bildes Bl. 28 a weisen sowohl sie, als die Thiere ihrer Heerden auf eine recht lebendige Naturbeobachtung. Bei der Versuchung Christi (Bl. 32 b) sind die Teufel, bis auf die Flügel, noch von rein menschlicher Bildung und recht gut bewegt. Auch der Tanz der Salome vor Herodes ist kühn und gut dargestellt, ja ihr und einiger anderen Köpfe haben etwas Individuelles. In der Anordnung und den Motiven zeichnet sich die Darstellung Christi, welcher den Aposteln die Füsse wäscht, besonders aus. Merkwürdig ist, dass hier, bei dem übrigens so vorwaltenden byzantinischen Einfluss, die Kreuzigung in der für die abendländische Kirche charakteristischen Weise aufgefasst ist. Christus ist hier nämlich nicht bereits verschieden und mit ausgesenktem Körper, sondern lebend und in auf-

rechter Stellung dargestellt. Eigenthümlich ist, dass er zwar mit vier Nägeln befestigt ist, das Fussbrett aber fehlt, sowie, dass er mit einem purpurnen, die Schächer mit blauen Röcken bekleidet sind.

Endlich führe ich noch ein von demselben Kaiser einer Kirche, wahrscheinlich auch dem Dom zu Bamberg, geschenktes Evangelistarium in Gross-Folio (Schublade B. Nro. 2 der Münchner Bibliothek) an, dessen grosse, aber rohe Bilder öfter geringere Wiederholungen der Vorstellungen in dem vorher besprochenen Manuscript S. B. No. 4 sind, wegen der, aus so früher Zeit nur selten auf uns gekommenen Darstellung des jüngsten Gerichts. Auf einer Seite (Bl. 201 b) sieht man vier auf Kuhhörnern posaunende Engel, und in den Ecken vier blasende Winde von blauer Farbe und mit Hörnern. Unten dreizehn Auferstehende von grünlicher Farbe. Auf der Seite gegenüber (202 a.) weicht der thronende Christus in so fern von der gewöhnlichen Darstellung ab, als er ein grosses Kreuz, als Symbol der Erlösung vor sich hält und sein Angesicht roth gefärbt ist. Auch fehlen hier Maria und Johannes der Täufer, welche sich gewöhnlich zu den Seiten Christi befinden. Mir neu ist ebenso das Motiv, dass sich unten zwei Engel mit Spruchzetteln befinden, deren einer den Beseeligten, der andere den Verdammten zugewendet ist, offenbar in der Meinung, beiden das ihnen gewordene Urtheil zu verkündigen. Diese sind nun, dem kleinen Raum angemessen, auf eine kleine Zahl beschränkt. Unter den fünf Beseeligten befindet sich ein Geistlicher und ein Fürst. Von den Verdammten reisst ein Teufel einen Fürsten an einer Kette in den Abgrund, woraus Flammen schlagen und in dem der Hauptteufel gefesselt ist.

Für die Malerei in Sachsen sind folgende Manuscripte von besonderer Wichtigkeit. Ein Evangeliarium in dem Schatze der Kirche zu Quedlinburg, vielleicht ein Geschenk Kaiser Heinrich I. In der Weise dieser Miniaturen kann man sich ungefähr die Malereien denken, welche dieser Kaiser in seinem Palaste zu Merseburg von seinem Siege über die Ungarn hatte malen lassen. Ein Evangeliarium in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris (Supplement latin No. 667), wohl gewiss für den Kaiser Otto II. (reg. 974 bis 983) geschrieben, von namhaftem Kunstwerth in der oben angegebenen Kunstform, doch mit besonders starkem byzantinischen Einfluss. Ein für denselben Kaiser geschriebenes Evangeliarinm, vordem im Kloster zu Echternach, jetzt in der herzoglichen Bibliothek

zu Gotha. Sowohl durch die grosse Zahl und den Werth der Bilder, mit Ausnahme von einigen, welche mehr als ein anderes, mir bekanntes Denkmal deutscher Malerei aus dieser Zeit, der oben charakterisirten, wenig ansprechenden, französischen Kunstweise des 9. Jahrhunderts folgen, als durch den Reichthum im Schmuck der Canones und Initialen, ein Denkmal ersten Ranges.[1] Drei Evangeliarien im Domschatz zu Hildesheim, deren Miniaturen, welche in der Kunstweise durchaus mit dem Bamberger stimmen, nur dass sie etwas roher in der Ausführung sind, wohl gewiss von dem als Künstler berühmten Bischof von Hildesheim Bernward dem heiligen (reg. von 993 — 1022) ausgeführt worden sind.

Für die Malerei in Westphalen geben zwei Evangeliarien der Dombibliothek zu Trier Zeugniss. Das eine (No. 139), wohl nicht später als 950, zeigt in den Figuren in Verhältniss zu den süddeutschen und rheinischen Miniaturen dieser Zeit, eine grosse Schwäche, in den Initialen und Verzierungen der Canones dagegen ein grosses Geschick. Das andere, auf dessen Einband eine Sculptur in Elfenbein aus dem 10. und Emaillen aus dem 12 Jahrhundert, dessen Miniaturen aber um das Jahr 1000 fallen dürften, ist von ungleich grösserem Kunstwerth.

Für den Zustand der Malerei in der Rheingegend gibt endlich das für den Bischof Egbert von Trier (reg. von 978 — 993) geschriebene, auf der dortigen Stadtbibliothek befindliche Evangelistarium eine sehr günstige Vorstellung. Die 57, darin enthaltenen grossen Bilder, worin sich sechs verschiedene Hände unterscheiden lassen, sind theilweise sehr glücklich componirt, und verrathen in der Mehrzahl in den Motiven, in dem guten Geschmack der Gewänder, wie in den lichten Farben ein erfolgreiches Festhalten an antike Tradition. Eine Probe hievon gewährt die Geburt Christi (Fig. 1). Nur in einer mässigen Zahl gewahrt man entschieden die Nachahmung byzantinischer Vorbilder.

Dass im 11. Jahrhundert auch in Böhmen die Malerei in ähnlicher Weise ausgeübt worden ist, beweisen die Miniaturen in einem auf der Universitätsbibliothek zu Prag befindlichen Evangeliarium von höchst prachtvoller Ausstattung. Manche Abweichungen von der Tradition, z. B. dass bei der Taufe Christi der Jordan als

[1] Rathgeber, Beschreibung des Herzogl. Museums zu Gotha. Section der neueren Kunst. S. 9 ff.

ein nackter Jüngling das Wasser über das Haupt desselben ausgiesst, zeigen eine eigenthümlich böhmische Sinnesweise.[1]

In den benachbarten Niederlanden wurde die Malerei nach den spärlichen, uns aus dieser Zeit übrigen Manuscripten mit Miniaturen in ähnlicher Weise, nur mit etwas minderem Erfolg, ausgeübt. Ein in der königl. Bibliothek im Haag befindliches Evangeliarium, welches etwa um 900 anzusetzen ist, zeigt in besonders


Fig. 1.



Miniaturbild aus dem Evangeliarium des Egbertus zu Trier.

starkem Maasse den Einfluss irischer Kunst, ist jedoch in den Formen sehr roh, in den Farben sehr bunt. Die Bildnisse des Grafen Dietrich des II. von Holland und seiner Gemahlin Hildegard mit dem heiligen Albert, welcher sie dem, in der Mandorla erscheinendem Christus empfiehlt, am Ende der Handschrift, rühren aus der 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts her, als beide diesen Codex, in die, diesem Heiligen geweihte Kirche, der Abtei von Egmond stifteten. Diese Vorstellung ist nur in schwarzen Umrissen mit der Feder gezeichnet, und, obwohl sehr roh, doch die erste Regung einer

[1] Näheres darüber in dem obigen Aufsatz S. 129 f. und sehr ausführlich und mit der Abbildung der Verkündigung und des hl. Wenzel in einem grossen D. in einem Aufsatze Wocel's in d. Wiener Mittheilungen, Februarheft v. 1860, S. 10 ff.

eigenthümlichen Kunstweise im Gegensatze der immer mechanischer werdenden Nachahmung der antiken Vorbilder. Ein Evangeliarium der Kirche St. Jaques zu Lüttich, jetzt in der Bibliothek der alten Herzöge von Burgund (No. 18383) zu Brüssel, welches dem 10. Jahrhundert angehört, ist ungleich reicher und von ungleich sorgfältigerer, durchweg in Guasch in lichten, harmonischen Farben ausgeführter Malerei. Ein an derselben Stelle befindliches Evangelistarium (No. 9428) etwa aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts, ist noch um Vieles reicher und wichtiger. Die Bilder stimmen in der Kunstform und dem Typus der Köpfe sehr nahe mit dem Evangelistarium des Bischofs Egbert von Trier überein, nur dass sie roher sind. Der violettliche, kühle Fleischton, so wie die ganze lichte und harmonische Farbenstimmung, hat eine auffallende Verwandtschaft zu den für Kaiser Heinrich II. in Bamberg ausgeführten Miniaturen und beweist, wie weit diese Weise in jener Zeit verbreitet war.

Nach der Mitte des 11. Jahrhunderts tritt in Deutschland, wahrscheinlich in Folge der grossen Zerrüttungen unter der langen Regierung Kaiser Heinrich IV., ein Stillstand in der Malerei ein. Neben der Kunstweise der vorigen Epoche mit den deckenden Leimfarben von lichtem Gesammtton, worin sich mehr oder minder der Einfluss byzantinischer Kunst geltend macht, bleibt auch die von jenem Einfluss mehr unabhängige der blossen Umrisse, mit meist sehr flüchtiger Illuminirung, in Ausübung. Doch während das Verständniss der antiken Vorbilder immer mehr verloren geht, gelangt der Ausdruck eigenthümlicher Geistesart noch nicht zur Ausbildung. Ausser den einzelnen Gestalten Christi, der Maria und der Heiligen kommen auch Vorgänge aus der heiligen Schrift, und jene Vorstellungen symbolischen Inhalts vor, welche für den Geist des Mittelalters so charakteristisch sind. Schon zu Anfang des 12. Jahrhunderts zeigt sich indess in einzelnen Fällen ein mässiger Fortschritt, welcher bis gegen die Mitte desselben anhält. Ich begnüge mich, hiefür nur einige Beispiele anzuführen. Ein Evangeliarium aus dem Kloster Altaich bei Straubing in Baiern, in der Bibliothek zu München, worin sich besonders der segnende Christus und der heilige Marcus auszeichnen, und das ganze Machwerk sehr sauber ist. Ein anderes, ebendaselbst befindliches Evangeliarium aus dem Kloster Niedermünster in Regensburg, ist in jedem Betracht eins der reichsten, und wegen der darin enthaltenen Vorstellungen

wichtigsten Manuscripte aus dieser Zeit. Die Verzierungen der Ränder und Initialen zeigen noch sehr die Kunstweise des 11. Jahrhunderts. Ich kann hier von den zahlreichen Bildern nur einige in etwas nähere Betrachtung ziehen. Auf Bl. 2 a. ist in der Mitte in einem Rund Maria mit dem Kinde dargestellt, welches die unten knieende, das Buch darreichende Aebtissin des Klosters nach dem Ritus der römischen Kirche segnet. Ihr Kopf zeigt keine Spur von Individualität. Ausserdem noch andere Verehrende. Das nächste Bild (Bl. 3 a.) stellt in der Auffassungsart der Zeit den Triumph des Lebens und den Sieg über den Tod durch den Kreuzestod Christi dar. In der Mitte der Heiland im Mosaikentypus mit längerem Bart als gewöhnlich und von langem Verhältniss, an einem grossen goldnen Kreuz mit einem Purpurrock bekleidet. Rechts davon „Vita“ als eine Frau im hellblauen Rock und Rosamantel emporschauend und die Hände noch nach der antiken Weise emporstreckend, links „Mors“ als bleicher Mann mit struppigem Haar, in gekrümmter Stellung, in den Händen eine goldne Sichel und Lanze, welche beide zerbrochen, das Gesicht halb verhüllt, und von einem Drachenkopf, worin ein vom Kreuz ausgehender Zweig endet, in einen Arm gebissen. Oben Sonne und Mond als zwei halbe Figuren im Begriff sich zu verhüllen. In zwei Halbkreisen, welche an den Seiten des Bildes ausgeladen sind, rechts das neue Testament, eine weibliche, gekrönte Gestalt mit der Siegesfahne und dem Kelch des Abendmahls, links das alte Testament, ein Mann, welcher das Gesicht in der Einfassung des Bildes verbirgt, in den Händen Opfermesser und Gesetzesrolle. Unten verschiedene, bei dem Tode Christi aus den Gräbern erstandene Heilige, links der Tempel Salomo's, an welchem der Vorhang zerreisst. Dieser folgt noch eine andere Vorstellung von symbolisch-allegorischem Inhalt. Bei den vier Evangelisten ist ausser ihren gewöhnlichen Symbolen über ihren Häuptern, unter ihnen je einer der vier Paradiesesflüsse, noch in der antiken menschlichen Form wahrzunehmen. Nur zwei rothe Hörner sind ein späterer Zusatz, ebenso wie das Motiv, dass Geon bei dem Matthäus sein Gefäss über eine blühende Pflanze ausgiesst. Sehr merkwürdig ist noch die Seite, worauf die Geburt Christi. In dem quadraten Felde einer Ecke sieht man den Kaiser Augustus in kurzer blauer Tunica, Purpurmantel und flachen goldnen Reifen als Krone, wie er einem jungen Schreiber das Edikt wegen der Schatzung diktirt, welches Veranlassung der Wanderung von Maria

und Joseph nach Bethlehem gegeben. Bei der Geburt ist die Auffassung als eine eigenthümlich deutsche anzusehen, dass das Kind zugedeckt in der Krippe, Maria aber daneben in einem Bette liegt. Der Typus der Köpfe mit graden Nasen von breiten Rücken und Nüstern, weit geöffneten Augen, etwas geschwungenen Brauen, wohlgebildetem Mund und vollem Oval ist minder leer und nichtig, als in den Manuscripten aus der Zeit Heinrich II. Die Proportionen sind meist lang, Hände und Füsse öfter von richtigem Verhältniss, bisweilen jedoch erstere zu gross, letztere zu klein. Manche Motive sind wahr und sprechend, die antiken Gewandmotive dagegen steif und ohne Verständniss, die Angabe der Schatten gering. Das Machwerk ist sehr genau und sauber. Ein Beispiel jener zeichnenden Weise ist ein, von dem Abt von St. Gallen Notger, mit dem Beinamen Labeo, oder Teutonicus, geschriebener Psalter in der Bibliothek zu St. Gallen (No. 21) mit Bildern, welche für die Zeit von auffallender Rohheit sind.

Die in den Niederlanden ausgeführten Miniaturen stimmen auch in dieser Zeit in den wesentlichsten Theilen mit den deutschen überein, nur dass sie durch einen mehr oder minder starken Glanz die Anwendung von Gummi in der Mischung der Farben zeigen. Ein Beispiel hiefür gewähren die Miniaturen in dem zweiten Theil einer Vulgata im britischen Museum (Addit. No. 17738). Nur sind einige Farben, das Zinnoberroth und Grün, nicht gegen das Lichte gebrochen, sondern in ihrer vollen Kraft angewendet. Besonders zeigt eine symbolische Darstellung (Bl. 2 b.) einen geschickten Künstler. Eine andere Probe enthält der Commentar des heiligen Gregor über das Buch Hiob, in der kaiserl. Bibliothek zu Paris (Sorbonne No. 267), worin die Motive von grosser Lebendigkeit. Da etwa die Hälfte der Bilder nicht fertig geworden, kann man hier zugleich das technische Verfahren beobachten. Die Umrisse sind sehr geschickt mit der Feder aufgezeichnet, zunächst die betreffenden Localfarben aufgetragen, und endlich die Einzelheiten in einem dunkleren Ton mit dem Pinsel darauf gesetzt.

Zweites Kapitel von 1150—1250.

Byzantinisch-romanische Epoche.

Etwa von der Mitte des 12. Jahrhunderts tritt aber in Deutschland und den Niederlanden, wie in allen Künsten, so auch in der Malerei ein entschiedener Aufschwung ein, welcher bis zur Mitte des 13. ununterbrochen anhält. Aus den Händen der Klostergeistlichen geht sie allmählig in die Hände der Laien über. Der kirchliche Bilderkreis wurde ausserordentlich erweitert und jene Gegeneinanderstellung von Gegenständen des neuen mit denen des alten Testaments erst völlig ausgebildet. In der schriftlichen Bearbeitung der verschiedenen Sagenkreise von Karl dem Grossen, Artus und der Tafelrunde, wie der Niebelungen, gelangte in dieser Epoche der romantische Geist erst zum Ausdruck seiner Eigenthümlichkeit und wurde ebenfalls in den Kreis der malerischen Darstellung gezogen. Hiebei wurde die ganze Erscheinung des Lebens, Rüstungen, Waffen, Trachten der Ritter und Edelfrauen, aus der unmittelbaren Umgebung genommen. Neben der phantastischen Sinnesweise, welche sich in kirchlichen Malereien besonders durch die sehr häufige bildliche Behandlung der Apocalypse äusserte, fand auch die humoristische Sinnesart in den grotesken Sculpturen der romanischen Kirchen, wie in den scherzhaften Vorstellungen in manchen Räumen der Klöster, [1] so wie in den Miniaturen einen reichen künstlerischen Ausdruck. Die für jeden Monat des Jahrs übliche Beschäftigung gab in den mehr und mehr von der Malerei behandelten Kalendern auch Veranlassung zu Darstellungen aus dem täglichen Leben. Endlich wurde selbst die Darstellung von Thieren sehr beliebt, bald als Illustrationen der Naturgeschichte des Aristoteles, bald der Schriften über die so vielfach ausgeübte Jagd, besonders der Falkenjagd. Für die Art der Auffassung in dem kirchlichen Bilderkreise blieb auch in dieser Epoche die byzantinische Malerei von sehr grossem Einfluss, indess in einer ganz anderen Weise, als in der früheren Zeit. Die Maler erkannten nämlich in den vertrockneten Gestalten derselben das Treffliche der ursprünglichen Erfindungen, und wussten

[1] Dieses geht aus den Klagen des hl. Bernhard hervor. Siehe dessen Werke Th. I. S. 545.

dieselben in eigenthümlicher Weise zu beleben, wobei sich öfter Gefühl für Schönheit und Grazie ausspricht, und statt der byzantinischen Magerkeit eine gewisse Fülle der Gesichtsformen eintritt. Nur bei gewissen Vorstellungen, z. B. der Kreuzigung, wurde die nicht glückliche Auffassung der späteren byzantinischen Kunst häufig festgehalten. Für die Gewänder mit engem Faltenwesen, für das Dramatische, ja öfter Gewaltsame der Motive, übten die an und in den Gebäuden des romanischen Styls befindlichen Sculpturen einen starken Einfluss aus. In den Köpfen ist ein Typus von sehr ansprechender Form ziemlich gemeinsam. Das Oval ist von ansehnlicher Fülle mit breiten Backenknochen, die Augen, mit kühn geschwungenen Brauen, gross und weit geöffnet, die Nasen kräftig ausgeladen, mit breitem Rücken und, bis zur etwas gebogenen Spitze, grade, der Mund klein und wohlgebildet. Innerhalb dieses Typus findet indess doch durch manche Modificationen, z. B. durch die Art, wie Haar und Bart behandelt sind, eine sehr bestimmte Charakteristik statt. Für Christus, für Petrus und Paulus wird die traditionelle Form festgehalten. Die aus dem Leben genommenen Züge, womit besonders geistige Verwerflichkeit und Gemeinheit ausgedrückt sind, werden hier noch mannigfaltiger. Wiewohl auch die Köpfe häufig schon einen bestimmten Ausdruck haben, so werden die geistigen Affecte doch vornehmlich durch die mit grossem Erfolg ausgebildeten Geberden verdeutlicht. Die Anwendung des Zeitkostüms wird noch allgemeiner, und kommt gelegentlich sogar bei den Aposteln vor. Im Allgemeinen, aber namentlich wo das antike Kostüm beibehalten ist, werden die Gewandfalten breiter und reicher und gelangen zu einer sehr stylgemässen, durch die Stellungen und Bewegungen der Körper bedingten Ausbildung. Die Behandlung, vorzugsweise in Leimfarben, wurde endlich zu einer ausserordentlichen Meisterschaft und Präcision ausgebildet. Bis gegen das Jahr 1200 sind die Farben in der Regel, gleich den meisten byzantinischen Malereien, welche zu Vorbildern dienten, sehr gegen das Helle gebrochen, von da ab aber werden sie, wie die späteren byzantinischen Bilder, kräftig, ja häufig dunkel. Statt der bisherigen farbigen Hintergründe tritt jetzt mehr und mehr der Goldgrund ein. In dem Vorwalten bestimmter, meist schwarzer Umrisse, in dem Vertreiben der Farben ineinander erkennt man ein neues Element. Noch eigenthümlicher und unabhängiger spricht sich die germanische Kunstweise in den

Bildern von blossen Umrissen, mit meist sehr flüchtiger Illuminirung in Farben, aus. Mit verhältnissmässig wenigen Ausnahmen bestehen die aus dieser Epoche noch vorhandenen Malereien aus Miniaturen in Manuscripten, deren ich hier nur einige der vorzüglichsten hervorheben kann.

Ein Psalterium in der Bibliothek des Fürsten Wallerstein zu Mahingen unweit Nördlingen, welches dem Anfange dieser Epoche angehören möchte, zeigt in der Darstellung der Beschäftigungen der verschiedenen Monate im Kalender manche lebendige, aus dem Leben genommene Züge, so im März den Säemann, so im September das Pflücken, Treten und Keltern der Trauben, so im November das Zapfen des Biers. In den Bildern religiösen Inhalts erkennt man zwar entschieden byzantinische Vorbilder, doch hat die Maria in der Geburt, wie der seine Wundenmale zeigende Christus, etwas Grossartiges und Edles. Die Stimmung der Farben ist licht. Von grosser Wichtigkeit in jedem Betracht ist ein Manuscript, welches Auszüge aus den Kirchenvätern und anderen Schriften enthält, und in den Jahren von 1159—1175 von Herrad von Landsberg, Aebtissin des Klosters Hohenburg zur Belehrung und Unterhaltung ihrer Nonnen verfasst, und mit einer sehr grossen Anzahl von Miniaturen geschmückt worden ist. Bis zur Revolution in jenem Kloster unter dem Namen hortus deliciarum aufbewahrt, befindet es sich seitdem in der Universitätsbibliothek zu Strassburg.[1] Nach dem religiösen Standpunkt der Herrad wird Alles, was man damals für wissenswerth hielt, in den Inhalt der Bibel, von Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht, eingeschoben. Die Bilder enthalten daher auch seltnerweise ausser den gewöhnlichen religiösen Gegenständen, eine grosse Zahl aus dem Bereich der antiken Mythologie, und für den Geist des Mittelalters höchst charakteristische Allegorien und mystisch phantastische Darstellungen. Zugleich tritt hier die Belehrung, als der Hauptzweck der Bilder besonders deutlich hervor, welcher zu Liebe selbst, an die indischen Gottheiten erinnernde, Abweichungen von der menschlichen Gestalt vorkommen. So ist die Philosophie als eine weibliche Gestalt mit drei Köpfen dargestellt, deren Bedeutung aus den Beischriften ethica, logica und phisica (sic) erhellt. So ist bei einer Darstellung der Verbindung des alten und neuen Testaments die Hauptfigur mit zwei Köpfen, deren der eine

[1] Siehe darüber Engelhardt, Herrad von Landsberg und ihr Werk, hortus deliciarum. Cotta 1818.

Moses, der andere Christus darstellt, begabt. Eine andere Form dieser Belehrung durch die Anschauung spricht sich darin aus, dass sich nicht nur jeder Vorgang des Lebens Christi, sondern selbst jede Einzelheit seiner Parabeln abgebildet findet. So sind bei der bekannten Parabel von den Einladungen zum Gastmahle die verschiedenen Entschuldigungen der Geladenen dargestellt, der eine zeigt auf den Meyerhof, welchen er gekauft, der andere auf die fünf Joch Ochsen, die, wohlgezählt, dastehen, der dritte auf das Weib, so er genommen. Viele der biblischen Gegenstände sind nach der alten Tradition von grosser Würde, und die Köpfe Christi, Johannes des Täufers, der Apostel Petrus und Paulus, nach dem Typus der altchristlichen Bilder genommen. Für die Frauen und jüngeren Männer ist ein Typus von nicht ungefälligem Ansehen vorhanden. Ausdruck ist in den Gesichtern in der Regel nicht zu finden. Nur sehr heftige Affecte sind nothdürftig ausgedrückt, wie das Klagen der thörichten Jungfrauen durch herabgezogene Mundwinkel, heraufgezogene Augen. Von geistigen Eigenschaften ist Bosheit durch Grinsen wiedergegeben. Unter den zahlreichen, der Zeit angehörigen Erfindungen sind manche recht glücklich, z. B. die reichgeschmückt und den Speer schwingend auf einem Rosse einhersprengende Superbia. Dieses, wie die sonst vorkommenden Pferde sind indess sehr plump und mangelhaft. Wie schwach auch die Zeichnung, so sind doch die Intentionen sehr deutlich. Diese arten indess bei der Darstellung von Kämpfen in das Ungeschlachte aus. Merkwürdiger Weise haben sich hier in so später Zeit bei der Darstellung von Naturgegenständen und geistigen Eigenschaften noch die antiken Personificationen erhalten. So sehen wir bei der Taufe Christi noch den Jordan als Flussgott, und wird bei der Schöpfungsgeschichte Luft und Wasser durch Aeolus und Neptun, Tag und Nacht durch zwei weibliche Gestalten ausgedrückt, von denen die letztere sogar noch, wie in altbyzantinischen Miniaturen, den über dem Haupte im Halbzirkel flatternden Schleier hat. Eins der merkwürdigsten Bilder ist das letzte, sich auf die Stiftung des Klosters beziehende, wo Christus, Maria und Petrus einen goldnen Stab anfassen, welcher ihnen von dem knieenden Herzog Eticho, der dadurch die Stiftung des Klosters als Morgengabe macht, dargebracht wird. Die Bildnisse der Herrad und ihrer 60 Nonnen zeigen noch keine Spur von Individualisirung. Die Farben sind kräftig, die Behandlung in Deckfarben genau und sorgfältig.

Ein sehr reiches und interessantes Denkmal ist ein etwa gegen 1200 geschriebenes Evangeliarium in der Dombibliothek zu Trier. Es findet sich darin eine sehr reiche und besonders eigenthümliche Darstellung der Wurzel Jesse und viele andere symbolische Darstellungen seltner Art mit zahlreichen Beischriften. Es kommen hier auch noch antike Personificationen, z. B. Flussgötter vor. — Ein ungefähr derselben Zeit angehöriges Psalterium, welches wahrscheinlich in der Rheingegend geschrieben, sich jetzt in der städtischen Bibliothek zu Hamburg befindet, (No. 85) zeigt, was die Malerei in Deutschland in so früher Zeit vermochte. Es finden sich ebenso schöne, als eigenthümliche Motive vor. So bei der Darstellung im Tempel, dass das Kind die Maria liebkost, bei der eine ganze Seite einnehmenden Maria mit dem Kinde, welche an Grossartigkeit an die des Guido von Siena erinnert, in dem Kinde die Geberde des Nachsinnens. Ein wahrscheinlich in Mainz geschriebenes Evangeliarium in der Bibliothek zu Aschaffenburg (No. 3) aus derselben Zeit ist sowohl durch den Reichthum der Bilder, unter denen sich besonders die Bergpredigt auszeichnet, als durch die Güte der Kunst eins der wichtigsten Denkmäler dieser Zeit.[1] Ein für den bekannten Landgrafen von Thüringen, mithin zwischen 1193 und 1216 geschriebenes Psalterium, welches früher im Kloster zu Weingarten, sich jetzt in der Privatbibliothek des Königs von Württemberg zu Stuttgart befindet, ist für den Zustand der Malerei in Sachsen um diese Zeit von grosser Wichtigkeit. Die wenigen Bilder nehmen eine ganze Seite ein, und gehören, ganz in der oben angegebenen Art byzantinischer Malweise ausgeführt, zu dem Vorzüglichsten, was wir aus dieser Zeit von deutschen Miniaturen besitzen. Besonders zeichnet sich auch die von Dibdin in einem Facsimile gegebene[2] Darstellung der Dreieinigkeit aus. Der im Mosaikentypus Christi aufgefasste Gott Vater hält den ebenso dargestellten Christus am Kreuze vor sich. Die Vorstellung befindet sich innerhalb einer Mandorla von Glanzgold, welche mit einem Rande von Regenbogenfarben umgeben ist. Der Gekreuzigte ist ganz in byzantinischer Weise aufgefasst. Nächstdem ist noch Christi Niederfahrt zur Hölle besonders bemerkenswerth. Diese Bilder gewähren ein besonders glückliches Beispiel von jener Belebung und Milderung der Strenge

[1] Näheres darüber Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. I. S. 377 ff. —
[2] A bibliographical Tour etc. Th. III. S. 158. Näheres über die Miniaturen dieses Manuscripts, von Kugler im Museum von 1834. No. 13. S. 97.

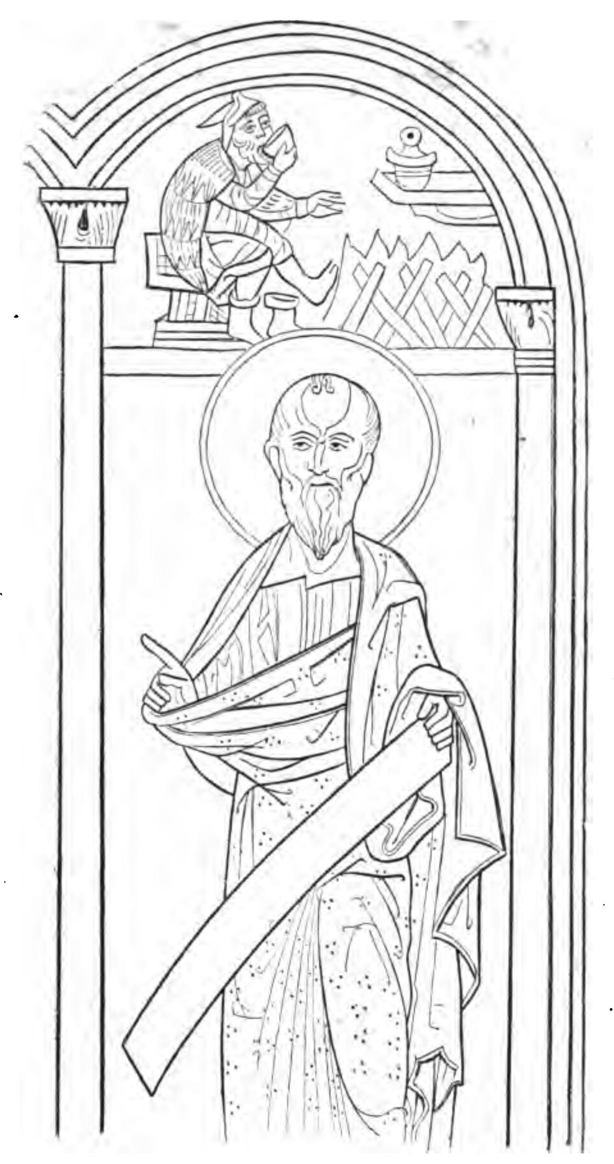


Fig. 2. Miniaturbild aus dem Psalter des Landgrafen von Thüringen.

byzantinischer Vorbilder. Noch freier spricht sich das deutsche Element in den auf die Monate bezüglichen Vorstellungen des Kalenders aus. In dem hier gegebenen Beispiel gewährt das Heilige zugleich einen Beleg für den byzantinischen Einfluss (Fig. 2). In den Brustbildern des Landgrafen und seiner Gemahlin Sophie, wovon hier eine Abbildung (Fig. 3) zeigt sich endlich ein leiser Anklang von Individualität. Auch die Initialen, besonders das grosse B, sind von schöner Erfindung und reicher und prachtvoller Ausführung.

Fig. 3.



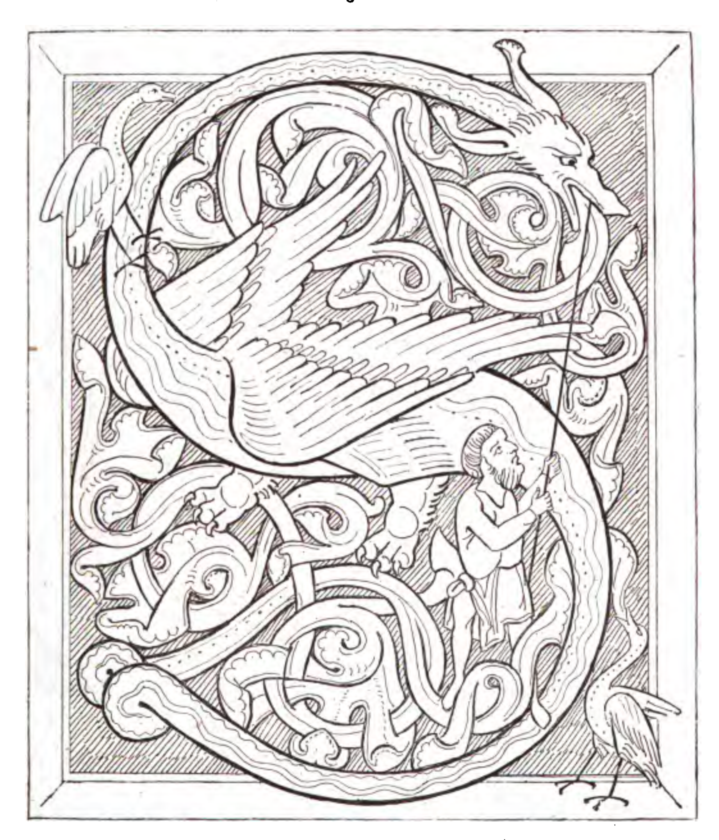
Bildnisse des Landgrafen und seiner Gemahlin aus derselben Handschrift.

Ein Beispiel hievon gewährt das beifolgende S (Fig. 4). Jene fast nur zeichnende, nur bisweilen flüchtig illuminirende, vom byzantinischen Einfluss mehr unabhängige Weise ist besonders im oberen Baiern zur Ausübung gelangt, wie verschiedene mit dergleichen geschmückte Manuscripte beweisen. Dahin gehört das in der Bibliothek zu Berlin befindliche des deutschen Gedichts vom Leben der Maria von Werenher, Diaconus des Klosters von Tegernsee im Jahr 1173 verfasst. Mit Recht rühmt Kugler[1] in diesen Zeichnungen sowohl die stille Anmuth und Naivetät in manchen Vorstellungen ruhiger Zustände, wie z. B. eine Gruppe der Seeligen, als das Ergreifende der Motive in der Darstellung sehr leidenschaftlicher und bewegter Gegenstände, wie in einer Gruppe der Verdammten, oder der über den

[1] S. die Doctor-Dissertation „De Werinhero etc. Berlin 1831."

Tod ihrer Kinder jammernden Mütter von Bethlehem, wovon er auch eine Abbildung gegeben hat, welche hier ebenfalls folgt (Fig. 5).

Fig. 4.



Ein grosses S aus derselben Handschrift.

Sehr wichtig sind die Zeichnungen einiger, von dem Mönche Conrad im Kloster Scheyern gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts verfassten und wahrscheinlich auch mit jenen Zeichnungen geschmückten Manuscripte der Hofbibliothek zu München. Ein Evangeliarium

mit einem Lectionale zeichnet sich durch die sehr originellen und öfter geistreichen Darstellungen der Apocalypse aus, welche den auf das Phantastische gerichteten Geist jener Zeit trefflich abspiegeln. Die Kreuzigung ist aber auch hier wieder ganz in byzantinischer Weise aufgefasst. In der Ausführung sind indess die Zeichnungen sehr ungleich, einige sind fein und zierlich, viele hart und roh. Eine Abschrift der Geschichte der scholastischen Philosophie von


Fig. 5.



Miniaturbild Werners von Tegernsee.

Petrus Comestor ist merkwürdig wegen der Personificationen der sieben freien Künste, von denen z. B. die Musik als eine Frau dargestellt ist, welche das Glockenspiel spielt, und der Darstellung der alten Philosophen. Das erste Bild, die thronende Maria, ist indess sehr sorgfältig in Guasch ausgeführt.

Ein treffliches Beispiel der Miniaturmalerei dieser Epoche gewährt ein auf dem Kupferstichkabinet zu Berlin befindlicher Engel Michael im Kampf mit dem Drachen, etwa um 1250 ausgeführt, wovon hier eine Abbildung des oberen Theils (Fig. 6.)

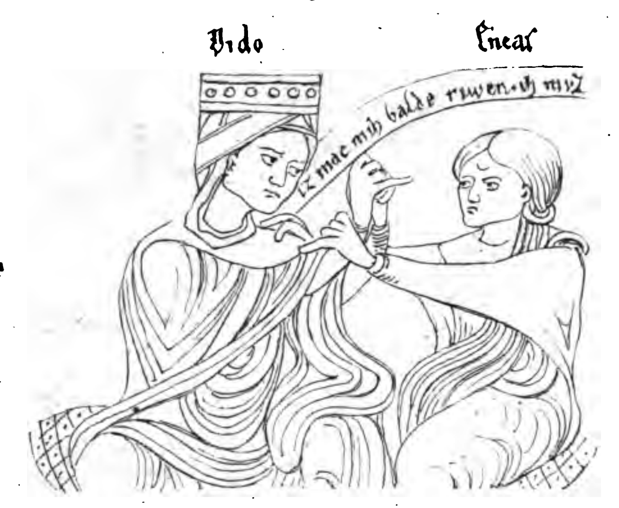


Fig. 6. Miniaturbild des Engels Michael, auf dem K. Kupferstichkabinet in Berlin.

Auch Rittergedichte sind in dieser Weise mit Bildern geziert, so ein Manuscript der Aeneide von Heinrich von Veldeck, früher in

Baiern, jetzt auf der Königl. Bibliothek zu Berlin, von welchem hier ein Beispiel (Fig. 7), so zwei Manuscripte des Tristan von Gottfried von Strassburg und des Parcival von Wolfram von Eschenbach, doch, wie lebendig und sprechend in denselben auch häufig die Geberden gehandhabt sind, machen sie im Ganzen einen sehr rohen und kunstlosen Eindruck. Ein sicher in Bamberg geschriebenes Psalterium auf der dortigen Bibliothek (No. 232) aus der ersten


Fig. 7.



Miniaturbild aus der Handschrift der Eneidt.

Hälfte des 13. Jahrhunderts hat jene dunklere Farbenstimmung. Die vierzehn grossen Bilder sind von trefflichen, nur in einzelnen Fällen an byzantinische Vorbilder erinnernden, Compositionen, öfter sehr eigenthümlichen Motiven und sehr geschicktem Machwerk.[1]

Die spärlichen, noch vorhandenen Wandmalereien in den kirchlichen Gebäuden dieser Epoche sind oft von sehr eigenthümlicher Erfindung, höchst sinnreichen Beziehungen auf einander, und glücklichen Motiven. Die Ausbildung erstreckt sich indess nur sehr selten über öfter ziemlich derbe Umrisse mit geringer Angabe von

[1] S. Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. I. S. 103 ff.

Schatten und Lichtern. Es ist nicht wahrscheinlich, dass die verloren gegangenen, deren Zahl sehr gross sein muss, da neuere Forschungen bewiesen haben, dass selbst viele Dorfkirchen sehr reich mit dergleichen ausgeschmückt gewesen sind,[1] und von deren dereinstiger Existenz viele Nachrichten Zeugniss geben,[2] von anderer Art gewesen sein möchten. Viele von ihnen sind in einem sehr verdorbenen Zustande, oder auch durch ungeschickte Restaurationen ihres ursprünglichen Charakters beraubt. Manche befinden sich auch an ziemlich abgelegenen Orten. Ich kann hier nur die bedeutendsten hervorheben.

Die 24 Deckenfelder der ehemaligen Abtei Brauweiler, drei Stunden von Köln nach Bonn zu, welche gegen das Jahr 1200 ausgeführt sein möchten, enthalten in Bildern die Lehre von der Kraft des Glaubens zur Ueberwindung der Welt nach einer Stelle im 11. Kapitel des Briefes an die Hebräer.[3] Die geistige Mitte des Ganzen bildet das kolossale Brustbild Christi. Auf den andern Feldern befinden sich Solche, welche durch den Glauben gesiegt, Verheissungen erlangt, wie Magdalena und der gute Schächer, für den Glauben gelitten, wie Daniel und die heilige Thecla, für den Glauben gestritten, wie Simson, welcher sich, so wie der heilige Hippolyt, besonders durch die Schönheit des Motivs auszeichnen.

Dass in Köln selbst die Malerei bald nach Anfang des 13. Jahrhunderts in hoher Blüthe stand, geht aus der schon so oft angeführten Stelle des um diese Zeit verfassten Gedichts des Parcival von Wolfram von Eschenbach hervor, dass kein Maler von Köln oder Mastricht den Ritter besser habe malen können, als dieser zu Rosse ausgesehen habe.[4] Die Ueberreste, welche von dieser Blüthe Kunde geben, sind indess äusserst dürftig. Dahin gehören vor Allem die Malereien in der Taufkapelle von St. Gereon. Von den Heiligen Laurentius und Stephan sind nur Fragmente vorhanden. Ein sitzender Engel, so wie die Heiligen Katharina und

---

[1] J. W. Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westphalen. Leipzig T. O. Weigel. I. Band in 8. mit einem Atlas. S. 333 f. — [2] S. über die Malereien im Kloster zu Benedictbeuren in Baiern Fiorillo, Gesch. der bild. Künste in Deutschland. Bd. I. S. 178 f. Auch die Bischöfe Burkard von Halberstadt, Otto von Bamberg, Uffo von Merseburg, liessen in ihren Kirchen Malereien ausführen. Vergl. Hotho, die Malerschule Huberts van Eyk. Bd. I. S. 42. — [3] Ich folge hier der scharfsinnigen Erklärung von A. Reichensperger im 11. Bande der Jahresbücher der rheinischen Alterthumsfreunde. 1847. — [4] Im Original lautet die Stelle:

„Als uns die aventiure gicht
Von Chölne noch von Mastricht,
Dahein schiltere entwurf' en baz
Denn als er ufem orse saz.“

Helena, zeigen in den Köpfen den Typus der Epoche, und einen edlen Styl der Gewandung. Die Ausführung dieser Bilder möchte bald nach 1227, dem Jahr der Vollendung des Baues, fallen.[1] Die mit dem Jahr 1224 bezeichneten, auf Schiefertafeln gemalten Apostel in der Kirche der heiligen Ursula. Sie waren, soweit die spätere Restauration es noch erkennen lässt, in der oben angegebenen einfachen Art behandelt und noch ganz in der Weise romanischer

Fig. 8.



Wandgemälde in Schwarz-Rheindorf.

Kunst gehalten. Nur haben die Köpfe durch jene Restauration den Charakter der kölnischen Schule des 15. Jahrhunderts erhalten. Als Beispiel von Wandmalereien in Dorfkirchen führe ich die in der Kirche zu Schwarzrheindorf in der Nähe von Bonn an, welche zwischen 1151 und 1156 ausgeführt sein müssen.[2] Die Gestalten von Heiligen und Stiftern in der Unterkirche, sind von grosser

[1] v. Quast, Cölner Domblatt. 1850. No. 69 f. — [2] Der Architect Simons, welcher ein treffliches Werk über diese Kirche geliefert, hat das Verdienst, diese Malereien entdeckt und von der weissen Tünche befreiet zu haben.

Würde, aber auch starke Bewegungen, wie bei den von Christus aus dem Tempel Vertriebenen, sind von vieler Lebendigkeit. Ein Beispiel davon Fig. 8.

Von ungemeiner Bedeutung sind einige Wandmalereien in dem benachbarten Westphalen, von denen zuerst Wilhelm Lübke in seinem schon erwähnten musterhaften Werk über die Kunst in Westphalen nähere Rechenschaft gegeben hat.[1] Ein Theil derselben befindet sich in dem Chor der Nicolaikapelle zu Soest. Sie stellen den Heiland, die vier Evangelisten und die zwölf Apostel in lebensgrossen Figuren dar. In diesen Malereien, welche Lübke aus der ersten Zeit des 13. Jahrhunderts hält, welchem Urtheil ich, nach den von ihm gegebenen Abbildungen von zwei Aposteln und dem heil. Nicolaus, Tafel XXVIII. und XXIX. des Atlasses, durchaus beipflichte, findet derselbe „eine Macht der Erscheinung, eine Lebensfülle, eine bei aller statuarischen Ruhe doch tief begründete, fein nüancirte Bewegung, die nur einer wunderbaren Verschmelzung realen und idealen Sinnes, die nur dem Höhenpunkt einer vorhergegangenen langen Entwicklungsreihe zuzuschreiben ist.“ Auch entsprechen diesem Ausspruch die edlen Gestalten, mit den reich und einsichtig motivirten Gewändern, den sehr bestimmt charakterisirten Köpfen sehr wohl.

Fast noch merkwürdiger sind die, welche derselbe Kunstforscher in der Kirche von Methler, einem Dorfe in der Nähe von Dortmund, von der weissen Tünche befreit hat, insofern sie, nicht blos die drei Absiden, sondern auch die Wände der Seitenschiffe bedeckend, und mit reichen Verzierungen in Gold geschmückt, ein Beispiel gewähren, welch ein Aufwand von Kunst in jener Zeit selbst in einer Kirche dieser Art gemacht worden ist. Auch hier theile ich nach den Abbildungen auf Tafel XXX. ganz die Ansicht des Verfassers, dass sie etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts angehören möchten. Sie übertreffen die vorher erwähnten fast noch in der Grossartigkeit der Auffassung der Charaktere, stehen ihnen indess an Feinheit der Ausbildung des Einzelnen nach, obwohl sich hier eine bei jenen fehlende Angabe von Schatten vorfindet. Ausser den Aposteln sind hier noch Johannes der Täufer, eine sehr stattliche, auch auf jener Tafel wiedergegebene Figur, die Verkündigung und einzelne Heilige vorhanden.

---

[1] Siehe S. 322 ff.

Ein höchst bedeutendes, etwa gegen 1200 ausgeführtes Denkmal sind die Malereien, welche die Holzdecke der St. Michaelskirche zu Hildesheim in ihrer ganzen, gegen 100 Fuss betragenden Länge einnehmen. Sie zerfallen in drei Reihen. In der mittleren befinden sich Adam und Eva, Abraham, vier Könige von Israel, endlich Moses und Maria, von welcher hier eine Abbildung (Fig. 9), zu den Seiten, darauf bezüglich, Patriarchen, Propheten und Heilige. Sowohl diese Figuren von streng architektonischer Anordnung, als die sie umgebenden Verzierungen, stehen auf einer höchst achtbaren Stufe der Kunst und machen in den Farben einen harmonischen, in der Gesammtheit hellen Eindruck.[1]

Nicht minder wichtig, aber leider durch eine ungeschickte Restauration ihres ursprünglichen Charakters grossentheils beraubt, sind die Malereien im Chor und im linken Flügel des Kreuzschiffes des Doms zu Braunschweig. An den Wänden des Chors findet sich in überlebensgrossen Figuren in sinnreicher Zusammenstellung, das Opfer von Kain und Abel, der Todschlag des Kain, und, in der bekannten Bedeutung der Erlösung von der Erbsünde durch den Opfertod Christi, das Opfer des Isaak, Moses dem Gott Vater im feurigen Busch erscheint, und die Errichtung der ehernen Schlange. An dem Gewölbe tritt uns in der Darstellung der Wurzel Jesse das Werk der Erlösung noch näher. An der Kuppel vor dem Chor ist der neue Bund in dem Lamm, Vorgängen aus dem Leben Christi von der Geburt bis zum Pfingstfest, und den zwölf Aposteln dargestellt. Doch auch hier fehlt in acht Propheten die Beziehung aus dem alten Testamente nicht. Im Kreuzesschiff sieht man von besserer Hand, am Gewölbe, überlebensgross, thronend Christus und Maria, zwei kolossale Engel und die 24 Aeltesten aus der Apokalypse, auf der Wand nach Osten, Christus in der Vorhölle und seine Himmelfahrt, gegenüber, in der bekannten Beziehung auf das jüngste Gericht, die fünf klugen und die fünf thörichten Jungfrauen. Nach dem rein romanischen Charakter der Bilder, wie der Verzierungen, sind sie gewiss vor dem Jahr 1250 ausgeführt worden. Der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts möchte nach Kuglers Bericht die grosse Maria in der Chornische des Klosters Neuwerk zu Goslar angehören. Als Himmelskönigin, mit

[1] Eine vortreffliche Abbildung hievon in Chromolithographie, bei Storch und Kramer in Berlin, mit einem Text von Dr. Kraatz.

Krone und Schleier, hält sie thronend das bekleidete Kind auf dem Schoosse. Die Farben sind nach ihm licht und hell, die Gewänder frei und unbestimmt gefaltet, der Kopf der Maria nicht ohne Würde.

Fig. 9.



Deckengemälde aus St. Michael in Hildesheim.

Auch die Malereien, welche gelegentlich der Restauration des Doms von Bamberg in den Nischen der einen Wand im Peters-

chore von der alten Tünche befreit worden sind, gehören hieher und möchten, wie schon Kugler bemerkt, etwa um 1200 ausgeführt worden sein. Wohl ganz ans Ende dieser Epoche dürften die Wandmalereien in der alten Kapelle des Schlosses zu Forchheim, einer kleinen, zwischen Bamberg und Erlangen gelegenen Festung, fallen. Das Hauptbild stellt die Anbetung der Könige dar. Sonst findet man noch das jüngste Gericht, die Verkündigung und Propheten. Die Erfindungen und die einzelnen Motive sind gut, gehören indess der Tradition an. Die Ausführung ist ziemlich roh.[1]

Endlich sind hier auch die Darstellungen einzelner Heiligen in halben Figuren in der Kirche des Benedictiner-Nonnenstifts Nonnberg in Salzburg anzuführen, welche Dr. Heider[2] etwa gegen 1150, also ganz zu Anfang unserer Epoche ansetzt, womit auch die von ihm gegebenen kolorirten Abbildungen sehr gut übereinstimmen.

Auch in dieser Epoche zeigt die Malerei in Böhmen einen ähnlichen Charakter. Der starke byzantinische Einfluss erklärt sich hier noch besonders dadurch, dass der heilige Method, der Apostel der Böhmen, selbst die Malerei ausübte. Belege hiefür gewähren das in dem vaterländischen Museum zu Prag befindliche, mit der Jahreszahl MCCII und dem Namen des Malers Miroslav bezeichnete Manuscript eines lateinischen Wörterbuchs,[3] und die Miniaturen einer Bilderbibel in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz in Prag, welche etwa um 1260 ausgeführt sein möchten. In der letzteren fällt die Neigung zum Personificiren auf. So sind die Finsternisse (tenebre [sic]) als zwei schlafende, das Licht als eine kleine Gestalt mit einer Fackel in der Hand dargestellt.[4]

Tafelbilder kommen vor dem Jahr 1250 nur sehr selten vor, da die Ausbildung eigentlicher Altarbilder erst etwas später fällt. Hieher gehört ein Antependium, ursprünglich im Kloster Walburg zu Soest, jetzt im Provinzialmuseum zu Münster befindlich. Es stellt den auf dem Regenbogen in der Mandorla thronenden Christus, mit je zwei Heiligen zu den Seiten dar. Es möchte nach datirten Miniaturen, etwa um das Jahr 1200 ausgeführt worden sein. Dagegen dürfte eine Tafel, worauf Christi Verrath, Christus vor Herodes, die Auferstehung und die Himmelfahrt, und auf der ganzen

[1] Vergl. Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Th. I. S. 146 ff. — [2] Jahrbuch der K. K. Central-Commission. II. Bd. S. 24 ff. Wien 1857. — [3] Näheres in jenen obigen Nachträgen S. 130 und in einem Aufsatze Wocel's in den Wiener Mittheilungen. Februarheft von 1860. S. 33 f. mit einigen Abbildungen. — [4] Näheres hierüber an demselben Ort S. 148.

Rückseite die Kreuzigung, in der Kirche zu Heilsbronn, etwa um 1250 fallen. Die künstlerische Ausbildung ist gering.[1]

Bei der Seltenheit von Denkmälern von grösserem Umfang in dieser Epoche erwähne ich noch Einiges von den der Malerei verwandten Kunstzweigen der Teppichwirkerei und Stickerei. Beide fanden in den Teppichen für die Wände der Kirchen, die Fussböden, für die Altäre, die Kirchenstühle, wie für die Gewänder der Bischöfe und Priester, ein unermessliches Feld zu ihrem Anbau.[2] Unter diesen hebt Kugler die mir aus eigner Anschauung nicht bekannten, im Ziter zu Quedlinburg, wegen ihrer Kunstschönheit hervor.[3] Sie sind von der Aebtissin Agnes (um 1200) mit ihren Jungfrauen zum Schmuck der Chorwände jener Kirche gewebt worden und enthalten Darstellungen allegorischen Inhalts, nämlich die Hochzeit des Merkur mit der Philologie nach Marcianus Capella. Sie sind von verschiedenem Werth. „Einige enthalten in einzelnen Figuren die Andeutungen von einer solchen Schönheit der Form, von solchem Ebenmass der Glieder, von so würdiger, so kunstverständig geordneter Gewandung, dass wir hier in der That eine ihrer Vollendung sich annähernde Kunst zu sehen glauben.“

Wiewohl die Emailmalerei, welche an den Reliquarien, Kirchenleuchtern, Rauchfässern u. s. w. vielfache Anwendung fand, bei der Schwierigkeit ihrer Technik, in dieser Epoche als Ausdrucksweise der Kunst hinter den obigen Gattungen zurückbleiben musste, und keine neuen Momente für den Kreis der Darstellungen gewährt, erscheint es doch als angemessen zu erwähnen, dass sie nach den neuesten Forschungen in Deutschland und zwar vielfach ebenfalls nach byzantinischen Vorbildern zur Ausübung gekommen ist. In den Ornamenten zeigt sie indess die schöne und eigenthümliche Ausbildung des romanischen Styls.

Noch weniger spielt in dieser Epoche die Glasmalerei[4] eine selbstständige Rolle. Von den ersten Anfängen der Anwendung farbiger Gläser in den Kirchenfenstern, welche bis in das 10. Jahr-

[1] S. Kunstwerke und Künstler in Deutschland. I. S. 310 und Hotho, die Malerschule Huberts van Eyck. Th. I. S. 162 f. — [2] Ueber letztere verweise ich auf die Arbeiten des Caplan Bock. — [3] S. das Handbuch der Malerei. 2. Ausgabe. Bd. I. S. 171. — [4] S. über dieselbe M. A. Gessert, die Geschichte der Glasmalerei etc. 1839. 8. Fiorillo, Geschichte der Malerei. I. S. 197 f. Emeric David, Histoire de la peinture S. 79 ff.

hundert zurückreichen,[1] war sie in Deutschland und den Niederlanden allerdings nicht blos zu schönen Mustern im romanischen Geschmack, sondern sogar zur Darstellung einzelner, menschlicher Figuren fortgeschritten. Bei der Unbehülflichkeit der Technik, wonach die einzelnen Glasstücke durch eine grobe Fassung von Blei zusammengesetzt wurden, war indess eine höhere künstlerische Ausbildung unmöglich, und behielt diese Kunst ihren ursprünglichen Charakter eines architektonischen Ornaments. Diesen Eindruck machen denn auch die einzelnen Heiligen in den südlichen Fenstern des Mittelschiffs des Doms zu Augsburg, welche übrigens in Form und Farbe mit den Miniaturen gegen 1200 übereinstimmen.

Wie die nicht zahlreichen, noch vorhandenen Manuscripte mit Miniaturen beweisen, stimmt die Art der Malerei in den Niederlanden auch in dieser Epoche wesentlich mit der in Deutschland üblichen überein, jedoch ist der Einfluss byzantinischer Malerei hier noch mehr vorherrschend, worauf in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ohne Zweifel der Umstand eingewirkt hat, dass es Grafen von Flandern waren, welche den Thron zu Konstantinopel während des sogenannten lateinischen Kaiserthums einnahmen. Sowohl in der Freiheit bei der Belebung altbyzantinischer Motive, als in der Zeichnung und der technischen Ausbildung stehen verschiedene derselben auf einer ungemeinen Höhe. Beispiele hievon sind: Ein Missale im britischen Museum (Addit. No. 16949), wohl zwischen 1150 und 1200 geschrieben. Hier ist indess vornehmlich das technische Geschick und die Schönheit der Farben bemerkenswerth.[2] Ein Psalterium in der königl. Bibliothek im Haag. Ein sehr reiches, besonders wegen der aus dem Leben genommenen Darstellungen in dem Kalender und der ausserordentlichen Schönheit der romanischen Verzierungen wichtiges Manuscript, welches sicher ungefähr derselben Zeit angehört.

Das mir bekannte Hauptdenkmal ist indess ein Psalter in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris (Supplem. français No. 1782 bis), etwa um 1200 geschrieben. In den zahlreichen Bildern, von bewunderungswürdiger Ausführung, finden sich neben dem Festhalten byzantinischer Motive, z. B. auf einem Blatt mit Christus, Maria,

---

[1] S. den Brief des Abtes Gozpert von Tegernsee (983—1001) an einen Grafen Arnold, worin er ihm dankt, dass er die Fenster der Klosterkirche mit buntgemalten Scheiben (discolorum picturarum vitra) habe versehen lassen. — [2] Näheres darüber in meinen Treasures of art in Great Britain. I. S. 122.

den Aposteln u. s. w., auch glückliche, aus dem Leben genommene Züge, so bei der Verkündigung der Hirten, und einer Reiterschlacht, endlich in den Initialen auch scherzhafte Vorstellungen vor.[1]

Würdig schliesst sich diesem in der Kunst ein, einen grossen Theil der Vulgata enthaltendes Manuscript in derselben Bibliothek (Mss. latins. No. 116) an, welches, obwohl ungleich minder reich, für die Kunststufe in den Niederlanden in dieser Epoche ein höchst günstiges Zeugniss ablegt.

Leider hat sich meines Wissens aus dieser Zeit weder von Wandmalereien, noch von Staffeleibildern irgend etwas in den Niederlanden erhalten, was um so mehr, besonders in Betreff der Stadt Mastricht zu beklagen ist, als nach der schon oben angeführten Stelle aus dem Parcival des Wolfram von Eschenbach die Maler daselbst in dieser Epoche eines besonderen Rufs genossen.

---

[1] Vergl. Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 311. Irre geführt durch Miniaturen eines Italieners aus dem 14. Jahrhundert in dem hinteren Theil des Manuscripts und bei dem von 1200—1300 gleichfalls in Italien vorhandenen byzantinischen Einfluss, habe ich dieses Manuscript dort als italienisch beschrieben.

ZWEITES BUCH.

Der Germanische Styl.

Erste Epoche von 1250—1420.

Die Einführung der gothischen Architektur, welche von dieser Zeit an bald allgemein in den Niederlanden, wie in Deutschland, stattfand, war für die Ausübung der monumentalen Malerei in diesen, wie in allen Ländern, wo sie mit Consequenz zur Ausbildung kam, von einem sehr nachtheiligen Einfluss. Dadurch, dass diese Art der Architektur die Mauern in Pfeiler und Fenster auflöste, entzog sie nämlich dieser Gattung von Malerei die erforderlichen Wandflächen. Durch die zu grosse Höhe waren selbst die Gewölbe nicht mehr dafür geeignet. Dagegen wurde gerade durch die verkrüppelte Form, worin diese Architektur in Italien zur Geltung kam, den Malern der unermessliche Vortheil der Ausübung ihrer Kunst an Wänden und Gewölben erhalten, die Grundbedingung der hohen Ausbildung der monumentalen Malerei in jenem Lande. Die Maler in den Niederlanden und in Deutschland wurden daher auf die mehr und mehr in Aufnahme kommenden Altarbilder verwiesen. Aber auch dieses Gebiet wurde ihnen sehr verkümmert. Das Mittelstück, welches die einzige geeignete Fläche für eine umfassendere Composition in lebensgrossen Figuren darbot, wurde meist von der Sculptur in Anspruch genommen. Die allein für die Malerei übrigbleibenden Flügel waren in der langen und schmalen Form so ungünstig, dass sie, meist in zwei Felder eingetheilt, nur die Ausführung von Figuren in sehr kleinem Maassstabe zuliessen.

Erstes Kapitel von 1250—1350.

Die Epoche, worin das Malen sich wesentlich auf die Illumination gezeichneter Umrisse beschränkt.

Die Malerei dieser Epoche zeigt zwar insofern einen Fortschritt im Vergleich zur vorigen, dass sie die byzantinischen Vorbilder zum Theil, die byzantinische Art der Färbung und Behandlung ganz aufgebend, nach einer grösseren Selbständigkeit strebt. Wie es aber zu geschehen pflegt, dass es eine längere Zeit dauert, bevor eine neue Weise zu einer höheren Ausbildung gelangt, so stehen die Bilder dieser Epoche, welche als eine des Uebergangs zu betrachten ist, den Bildern der vorigen an Kunstwerth entschieden nach.

In den früheren Malereien derselben findet man in den Motiven noch ein Gemisch der Vorbilder romanischer und gothischer Sculpturen, in der späteren aber herrschen ausschliesslich die der letzteren. Die Stellungen haben etwas conventionell Gewundenes, welches oft ein unschönes Hervorstrecken des Leibes veranlasst. Ein ähnliches Verhältniss lässt sich auch in der Behandlung der Gewänder nachweisen. Diese sind in der früheren Zeit in den Falten zwar mehr ausgeladen, als in der vorigen Epoche, halten aber noch die Tendenz zum Parallellen fest. In der späteren aber erhalten sie eine mehr geschwungene Form mit weit abstehenden und oft mageren Rippen, oder Höhen, der Falten. Dazu kommt, dass selbst bei der Darstellung Gottvaters, Christi, der Maria, oft das antike, durch eine lange Tradition geheiligte Kostüm nicht mehr beobachtet wird. Dessgleichen werden auch von jetzt an die Engel über ihrer bisherigen langen Tunica noch mit einem Mantel bekleidet. Die Köpfe sind meist noch von typischer Bildung, welche in der früheren Zeit in einem oben breiten, unten schmächtigen Oval, weitgeöffneten Augen, schmaler und spitzer Nase und ziemlich grossem, meist in den Winkeln etwas herabgezogenem Munde besteht, während in der späteren das Oval von grösserer Fülle, die Nase kurz und der Mund klein ist. Gemeinheit und Rohheit der körperlichen Bildung wird auch in dieser Epoche meist durch Karikaturen mit grossen, krummen Nasen, geistige Verwerflichkeit durch ein verzerrtes Lächeln, Schmerz vornehmlich durch das Herabziehen der Mundwinkel ausgedrückt. Gelegentlich zeigt sich aber schon das Bestreben nach individuellen Zügen. In dem Kolorit

führt das Verlassen der Tradition zur Anwendung grell bunter Farben, unter denen das Zinnoberroth und ein starkes Blau die Hauptrolle spielen. Da die schwarzen Umrisse ziemlich mager gemacht, die Farbe der Wangen nur durch rothe Flecke bezeichnet, die Schatten in den Gewändern nur sehr einfach in der dunkleren Lokalfarbe angegeben sind, so bringen diese Bilder den Eindruck von mit grosser Sicherheit und Handfertigkeit gemachten, höchst bunt illuminirten Federzeichnungen hervor. Nach dem Jahr 1300 spricht dagegen der Gebrauch von mehr gebrochenen Farben, als bläulich, rosa, bräunlich, grünlich u. s. w., für den Anfang des Erwachens des Sinns für Harmonie, und findet sich auch eine etwas sorgfältigere Angabe und eine zarte Vertreibung von Schatten und Lichtern vor. Diese Bilder machen schon mehr den Eindruck von eigentlichen Gemälden. Die Räumlichkeiten sind nur angedeutet. In der Angabe von Architektur sind bald romanische, bald gothische Formen angewendet. Bäume sind von ganz conventioneller Form, die Lüfte golden, in den Miniaturen ausserdem schachbrettartig. In Manuscripten finden sich aber, wie in der vorigen Epoche, gelegentlich auch blasse, zum Theil viel Eigenthümlichkeit des Geistes verrathende Federzeichnungen.

Da jede neue Bewegung in der Malerei von dieser Zeit an von den Niederlanden ausgeht, welche zu einer eben so grossen Blüthe gelangten, als in Deutschland, nach dem Jahr 1250 auf lange Zeit durch Kriege und gesetzlose Zustände in grösseren und kleineren Kreisen, eine entschiedene Verwilderung eintrat, so werde ich fortan meine Betrachtungen stets mit den Niederlanden beginnen.

Das älteste, mit einem Datum versehene Beispiel dieser neuen, nach grösserer Selbständigkeit strebenden Kunstweise, welches ich kenne, ist das Manuscript einer Vulgata in zwei Foliobänden auf der Bibliothek des Seminars zu Lüttich. Die in Initialen vor dem Anfang eines jeden Buchs befindlichen Bilder zeigen keinen besonders geschickten Künstler, sind aber wichtig, weil sie durch die Jahreszahl 1248 beweisen, wie früh diese Kunstart schon in den Niederlanden ausgeübt worden ist.

Sehr nahe in der Zeit stehen diesem die in der Kunst ungleich vorzüglicheren, nur hie und da illuminirten Federzeichnungen in einem Manuscript der französischen Geschichte Alexander des Grossen in der Bibliothek der alten Herzoge von Burgund zu Brüssel (No. 11040). Die zahlreichen Kämpfe sind ganz in den Waffen und

der Weise der damaligen Zeit gehalten, und geben uns ein sehr lebendiges und geistreiches Bild von diesen. Der schöne, sehr jugendliche Kopf des Alexander bei seinem Begräbniss hat etwas Poetisches.

Wie lange sich aber auch noch in einzelnen Fällen die solide Behandlung in Guasch und das Farbengefühl mit der neuen Weise mischten, beweist ein um 1300 verfasstes Manuscript eines Psalteriums in derselben Bibliothek (No. 8070). Dabei ist die Feder darin mit einer gewissen Breite und grosser Freiheit geführt, und die Köpfe öfter von vielem Ausdruck. In der Auffassung von manchen Thieren findet sich eine überraschende Wahrheit und verschiedene scherzhafte Vorstellungen sind so ergötzlich, dass darin schon Teniers und Jan Steen vorspuken.

Ein besonders ausgezeichnetes Zeugniss von dem Stande der Malerei in den Niederlanden gegen Ende dieses Abschnitts geben die Miniaturen, welche, nach einer darin enthaltenen Inschrift, Michiel van der Borch im Jahr 1332 in einem Manuscript der Bibel in flamändischen Reimen von Jacob van Maerland im Westrenischen Museum im Haag ausgeführt hat.[1] Die Motive der Figuren sind sehr sprechend und dramatisch. So ist in der Darstellung der Schöpfungstage bei der Erschaffung der Eva der Schlaf des Adam sehr wahr ausgedrückt, die Eva sehr hübsch. Dabei sind die Formen öfter von überraschender Fülle, z. B. an den Kindern bei Ertränkung der Erstgeburt in Aegypten. Die Falten der Gewänder sind von ungewöhnlicher Breite. In der Darstellung der Geburt Christi kündigt sich schon die realistische Auffassung an, worin die Niederländer allen andern Nationen vorangehen sollten.

Von Wandgemälden hat sich aus dieser Epoche wenigstens eins in Belgien zu Gent in dem vormaligen Refectorium des alten Biloque Hospital erhalten. Es stellt, in lebensgrossen Figuren, den thronenden Christus dar, welcher der, gegen ihm über sitzenden, die erhobenen Hände zusammenlegenden Maria den Segen ertheilt. Hinter ihnen, in viel kleinerem Maassstabe, drei Engel, welche einen Teppich halten. Das Ganze ist von einer Einfassung von einer gothischen, sehr häufig gebrauchten Form umschlossen. Nach der schon ganz ausgebildeten Kunstweise unserer Epoche möchte die Ausführung nicht früher als gegen das Jahr 1300 fallen. Sowohl

[1] Ausführliches darüber in einem Aufsatz von mir im Deutschen Kunstbl. von 1852. No. 28.

durch die Grösse, als durch die entschiedenen Motive macht das Bild eine namhafte Wirkung. Doch ist die Behandlung flüchtig, die Füsse und Hände sehr schwach. Zu den Seiten dieses Bildes befinden sich, nur in Umrissen, der nach Christus deutende Johannes der Täufer mit dem Lamm, und der heilige Christoph mit dem Kinde.

Obwohl im nördlichen Deutschland in der Malerei ein gewisser Einfluss aus den Niederlanden wahrnehmbar ist, so findet man doch schon hier, noch mehr aber im südlichen Deutschland die Formen plumper, die Umrisse derber und gröber. So sind auch die Köpfe meist zu dick und stellen sich schon früh jene kurzen Nasen ein.

Ein Beispiel jenes Einflusses von den Niederlanden aus gewährt das Manuscript eines Psalteriums in der Ambraser Sammlung zu Wien, welches wahrscheinlich in einem Nonnenkloster in Westphalen nicht lange nach dem Jahr 1300 angefertigt worden ist. Es enthält in 84 Runden ebensoviele Bilder von Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht, deren Umrisse zwar mager, aber in seltner Präcision mit der Feder gezeichnet sind.

In Köln befinden sich im Chor des Doms auf der Umfassungsmauer der Chorstühle eine Anzahl von Wandgemälden, von denen die auf der Evangelienseite Vorgänge aus dem Leben des heiligen Petrus und des Pabstes Sylvester, die auf der Epistelseite aus dem Leben der Maria und aus der Legende der heiligen drei Könige darstellen. Die Proportionen sind gut, die Motive sprechend und lebendig, die Gewänder von gutem Geschmack, die Köpfe aber noch sehr typisch und von wenig Ausdruck. Die Stufe der Ausbildung mit dicken, röthlichen Umrissen und sehr weniger Angabe von Schatten ist sehr gering. Da diese Bilder wohl ohne Zweifel zur Einweihung des Chors im Jahr 1322 fertig gewesen sind, und man für den Chor, als den heiligsten Raum der Kathedrale, ohne Zweifel die besten Maler gewählt haben wird, lässt sich daraus auf den damaligen Zustand der Malerei in Köln, einem der Hauptmittelpunkte Deutschlands, kein günstiger Schluss ziehen. Allerlei kleinere scherzhafte Darstellungen unter diesen Bildern sind zwar manierirt, und in der Ausführung roh, doch geistreich in der Erfindung. Ebensowenig legen zwei Staffeleibilder im städtischen Museum zu Köln, ein kleiner Altar mit einer Kreuzigung, und die Apostel Paulus und Johannes, für diese Gattung von Malerei ein günstiges Zeugniss ab.

In Niedersachsen kenne ich aus dieser Epoche nur ein Ante-

pendium in der Kirche des adeligen Fräuleinstiftes zu Lüne. Dasselbe stellt in der Mitte Christus am Kreuz in byzantinischer Auffassung, umher die Verkündigung, die Anbetung der Könige, die Darstellung, die Taufe, die Geisselung, die Kreuzigung, die Auferstehung und die Niederfahrt zur Hölle vor. Die ganze Kunstform der ziemlich rohen Malerei erinnert noch sehr an die, welche vor 1250 herrschend war.

Von Wandmalereien führe ich sonst nur noch die gegen das Ende dieser Epoche fallenden, in einem niedrigen Raum des vormaligen Ehingerhofs zu Ulm befindlichen an. Die zu zweien zusammensitzenden Männer dürften Propheten vorstellen. Recht lebendig ist ein Mann mit einem Hunde und eine Frau mit einem Affen an der Eingangsthür. Obwohl sie später nachgebessert worden, so lässt sich doch noch erkennen, dass sie ursprünglich auf einer niedrigen Stufe der Ausbildung gestanden und von sehr einfacher Behandlung gewesen sind.

Für die Anwendung der Malerei auf weltliche Gegenstände sind zwei Manuscripte interessant, welche die Gedichte der Minnesinger enthalten. An der Spitze der Gedichte eines jeden befindet sich derselbe meist in einer passenden Beschäftigung vorgestellt. Von einer portraitartigen Individualisirung findet sich keine Spur, sondern in allen herrscht der Typus dieser Epoche in ziemlich derber Form. Die schwarzen Umrisse sind breit und derb mit einer gewissen Handfertigkeit gemacht und ziemlich flüchtig und roh illuminirt. Es findet sich darin schon ganz die Zeichnungsweise, welche den Holzschnitten dieses und des nächsten Jahrhunderts zum Vorbilde diente. Das älteste, etwa um 1280 verfasste, vormals im Kloster Weingarten in Schwaben, befindet sich jetzt in der Privatbibliothek des Königs von Württemberg in Stuttgart. Es verräth einen nur geringen Künstler, doch sind, wie auch die Probe von zwei Liebenden, welche sich Treue schwören, beweist (Fig. 10), die Motive der Figuren oft recht sprechend und lebendig und deuten auf ein besseres Original, welches ohne Zweifel wegen der Uebereinstimmung in den Erfindungen, auch dem andern, unter dem Namen des Manessischen Codexes so bekannten, etwa um das Jahr 1300 geschriebenen Manuscript in der kaiserlichen Bibliothek in Paris zum Grunde liegt. Die Bilder in diesem Codex von grossem Quart sind von ansehnlichem Umfang und zeugen auch von einem besseren



Fig. 10. Miniaturbild aus dem Weingartner Codex der Minnelieder.

Künstler.[1] Ruhige Zustände sind oft sehr glücklich ausgedrückt, so das Nachsinnen in Walther von der Vogelweide und in Heinrich

[1] Professor Hagen hat nach Durchzeichnungen eine Auswahl derselben unter dem Titel Bildersaal altdeutscher Dichter im J. 1856 bei Stargardt herausgegeben.

von Veldeck, von welchem letzteren eine Abbildung in jener Schrift von van der Hagen. Der Ausdruck von Feier und Würde aber führt auch zu sehr eckigen und unwahren Stellungen, wie in den Armen des thronenden Kaisers Heinrich VI. in derselben Schrift. Lebhafte Bewegungen fallen vollends sehr verzerrt aus, wie bei dem, nach dem Spiel von Reinmar dem Fiedler tanzenden Mädchen ebenda. Von seltenem Ungeschick sind besonders die Pferde.

Fig. 11.



Miniaturbild aus Wilhelm von Oranse.

Dagegen ist der Wurf der Gewänder in jenem gothischen Geschmack meist sehr glücklich. Der Grad der Ausführung ist sehr ungleich. Manche sind nur Umrisse, andere in lebhaften, aber grellen Guaschfarben kolorirt. Es lassen sich zwei Maler von verschiedenem Werth unterscheiden. Die Mehrzahl der Bilder rührt indess von der besseren Hand her.

Ein sehr ansprechendes Beispiel, wie Rittergedichte in dieser Epoche in Bildern behandelt worden, gewährt das im Jahr 1334

für den Landgrafen Heinrich von Hessen geschriebene Manuscript des Ritterromans Wilhelm von Oranse in der öffentlichen Bibliothek zu Cassel. Die kirchlichen Gegenstände, z. B. der thronende Christus, mit den Zeichen der vier Evangelisten in den Ecken, sind noch nach der Tradition von streng symmetrischer Anordnung, die profanen aber sehr dramatisch. Ausser den meist, wie die beifolgende Abbildung beweist (Fig. 11), sehr sprechenden Gebährden finden sich auch einige glückliche Versuche in den Gesichtern geistige Affekte auszudrücken. Die technische Ausführung ist dabei ungleich sorgfältiger und feiner, als in dem manessischen Codex. Indess lassen sich auch hier zwei Hände unterscheiden. Zu Ende sind die Bilder unfertig geblieben.

Fig. 12.

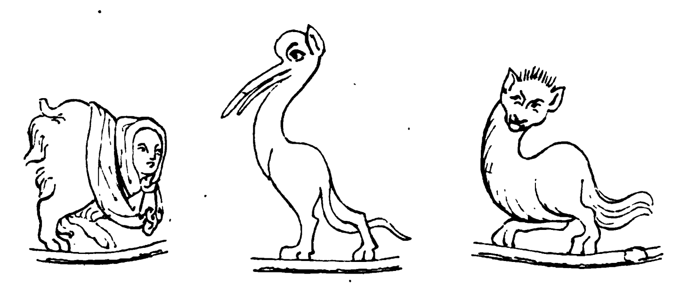


Miniaturbild aus einem Antiphonarium in Coblenz.

Ein Beispiel, wie auch gleichzeitige Begebenheiten behandelt worden sind, gewähren die Miniaturen in einem auf Trier bezüglichen, von dem Erzbischof Balduin (reg. von 1307—1354) veranlassten Urkundenbuch, welches jetzt im Archiv von Coblenz aufbewahrt wird. Diese befinden sich zu Anfang auf 37 Blättern, deren jede Seite zwei Vorstellungen übereinander enthält. Nur die letzte Seite wird von einem Bilde, dem todten Kaiser Heinrich VII., von drei Engeln umgeben, eingenommen. Auf den Römerzug dieses Kaisers, eines Bruders von Balduin, und nächstdem auf seine eigne Geschichte, beziehen sich die meisten Bilder, welche, bis auf zwei, in leicht angetuschten Zeichnungen bestehen. Jene zwei, in Guaschfarben ausgeführten Bilder stellen eine Schlacht und die Klage über den todt ausgestreckten Kaiser Heinrich VII. vor. Einige Vorstellungen, z. B. ein Turnier auf Blatt 35, sind von einer ausserordentlichen Lebendigkeit. Da ausser der sehr sprechenden Handhabung der Gebährden sich schon öfter eine glückliche Individualisirung und Ausdruck in den Köpfen findet, wofür ich hier nur ein Profil in jener Klage um den Kaiser anführen will, und die Falten der Ge-

wänder schon viel von jener Weiche zeigen, welche erst vom Jahr 1350 vorherrschend wird, möchten diese Bilder wohl erst gegen Ende der Regierung Balduins ausgeführt worden sein. In den Randverzierungen kommen auch einige gute Vorstellungen scherzhaften Inhalts vor. Besonders ergötzlich sind einige dieser Art in

Fig. 13.



Scherzhafte Vorstellungen aus einer Bibel in Stuttgart.

einem, ebenda auf der Gymnasialbibliothek vorhandenen Antiphonarium, wovon hier ein Beispiel (Fig. 12). Von seltenem Humor und sehr charakteristisch sind die Vorstellungen ähnlicher Art auf dem

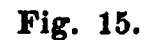
Fig. 14.

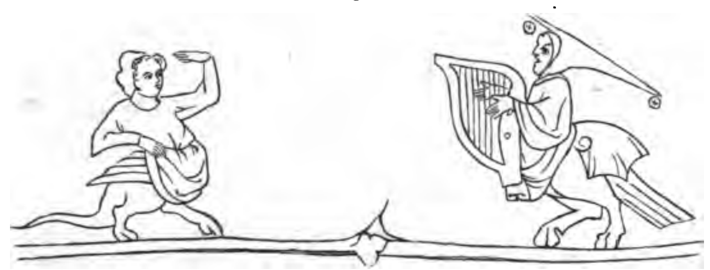


Scherzhafte Vorstellung aus einer Bibel in Stuttgart.

unteren Rande der Seiten in einer Vulgata der öffentlichen Bibliothek in Stuttgart, worauf Kugler aufmerksam gemacht hat, dessen kleinen Schriften die hier gegebenen Abbildungen entlehnt sind (Fig. 13, 14, 15).

In Böhmen dürfte in dieser Epoche die Malerei die in Deutschland übertroffen haben. Hiefür legen die Miniaturen in einem für die Prinzessin Kunigunde, Schwester König Ottokars II. von Böhmen und Aebtissin des Klosters St. Georg zu Prag, im Jahr 1316 von dem Dominikaner Colda verfassten Passionale, welches sich in der Universitätsbibliothek zu Prag befindet, ein glänzendes Zeugniss ab. [1] Das Sprechende und Lebendige der Motive, der edle Geschmack in den, nach dem Vorbild gothischer Skulpturen geworfenen, breiten Falten der Gewänder, die gute Zeichnung, sind in Betracht der


Fig. 15.



Scherzhafte Vorstellung aus einer Bibel in Stuttgart.

Zeit wahrhaft überraschend. Der schlafende Adam bei der Erschaffung der Eva kann sich in jedem Betracht mit den Figuren des gleichzeitigen Giotto messen. Verschiedene, sehr ansprechende Erfindungen sind als nationell-böhmisch zu bezeichnen. So die Vorstellung der Magdalena, welche der auf dem Bette ruhenden Maria in Gegenwart von Petrus und Johannes die Auferstehung Christi verkündigt, so die Innigkeit bei dem Wiedersehen Christi und der Maria nach der Auferstehung, wovon hier eine Abbildung (Fig. 16) nach der bei Wocel, so das Christkind, welches aus der Krippe der Maria, sie ansehend die Hand reicht, welches derselbe gibt. Ergreifend in Motiv und Ausdruck, grossartig in dem Wurf des Gewandes, ist die ebenfalls bei ihm abgebildete Mater dolorosa.

Sehr beachtenswerth sind die in der Burg zu Neuhaus in Böhmen befindlichen Wandmalereien aus der Legende des heiligen

[1] Näheres im Deutschen Kunstblatt 1850. S. 150 f. und noch ungleich ausführlicher und von einigen guten Abbildungen begleitet in einem Aufsatze von Wocel im Märzheft der Wiener Mittheilungen von 1860. S. 75 ff.

Georg, welche, da Alles in den Trachten und Waffen der Zeit des Künstlers dargestellt ist, zugleich als ein Beispiel von der Auffas-

Fig. 16.



Miniaturbild aus einem Passionale in Prag.

sung des Ritterlebens jener Zeit gelten können.[1] Die Auffassung

[1] Siehe die Abhandlung von Wocel, die Wandgemälde der St. Georgslegende, Wien 1859. 4. mit vier Tafeln in Farbendruck. In Commission bei Carl Gerold's Sohn. Auch im 10. Bande der Philosophisch-historischen Klasse der K. K. Akademie der Wissenschaften.



Fig. 17. Wandgemälde aus der Burg Neuhaus in Böhmen.

ist hier ungemein naiv und anmuthig. Besonders gehört die von dem Heiligen vertheidigte Prinzessin, von welcher hier eine Abbildung (Fig. 17), zu den gelungensten, mir aus dieser Zeit bekannten Figuren. Nach den schlanken Verhältnissen der Figuren, den vollen und schönen Ovalen der Köpfe, der harmonischen Zusammenstellung der Farben, wenn man auch abrechnet, was sie in dieser Beziehung durch das Verbleichen gewonnen haben, möchte ich die Ausführung dieser Bilder nicht später, als um 1300 ansetzen. Das Local-Böhmische tritt indess darin nicht hervor, wie denn auch die durchgehend deutschen Beischriften auf einen deutschen Künstler schliessen lassen.

Zweites Kapitel von 1350—1420.

Ausbildung der eigentlichen selbständigen Malerei.

Ungefähr von dem Jahr 1340 an kommt das malerische Gefühl, welches sich schon seit dem Jahr 1300 ankündigte, mehr und mehr zur Ausbildung. An die Stelle der mageren und harten schwarzen Umrisse treten breitere und weichere, mit dem Pinsel gemachte und mit der übrigen Malerei genauer verbundene. Die Uebergänge vom Licht zum Schatten werden feiner und miteinander verschmolzen, die harmonisch einander zugebrochenen Farben verdrängen die grellbunten und zeigen das Erwachen eines feineren Farbengefühls. Am längsten halten sich noch das Blau und das Zinnoberroth in ihrer Ganzheit. So wollte auch jener unschöne Typus dem Erwachen eines Gefühls für Naturwahrheit und Schönheit nicht mehr genügen. Es bildete sich ein neuer, auf eine glückliche Beobachtung der Natur begründeter, durch die Feinheit des Ovals, wie der übrigen Theile, namentlich der Münder und der graden, nur bei Männern etwas gekrümmten Nasen, sehr gefälliger Typus, in welchem man das vorwaltend religiöse Gefühl der Zeit, geistige Reinheit, männliche Würde, mehr noch weibliche Milde, in einfacher, aber deutlicher Weise ausdrücken lernte. Bei profanen Personen zeigt sich etwas mehr Mannichfaltigkeit aus der Natur entlehnter Formen und ein oft recht lebendiger Ausdruck. Die Motive werden edler und gemässigter, in den Gewändern tritt in den Falten ein feinerer, mehr malerischer Geschmack und ein weicher Fluss ein. Die Zeich-

nung des Nackten bleibt zwar im Ganzen noch schwach, die Formen sind meist zu mager, die Füsse zu klein, indess die Hände oft glücklich bewegt. Eine eigenthümliche, sehr verbreitete und zu grossem Geschick ausgebildete Gattung der Malerei sind in dieser Zeit die Grau in Grau ausgeführten Bilder. Die Goldgründe werden immer mehr und mehr beschränkt, und die Räumlichkeit in Gebäuden, von theils romanischen, theils gothischen, in Bäumen und Bergen, von noch conventionellen Formen, in allerlei Hausgeräth wird immer ausführlicher angegeben. Schon zu Anfang dieses Abschnitts findet sich der Goldgrund öfter selbst in der Luft durch Angabe des blauen Himmels verdrängt, ja es kommen schon gegen das Jahr 1380 landschaftliche Hintergründe von sehr achtbarer Ausbildung vor. Wie, allem Anschein nach, diese ganze neue Kunstweise, so ist namentlich diese Ausbildung der Räumlichkeit von den Niederlanden ausgegangen. In Ermanglung der, aus den in der Vorrede angegebenen Ursachen mit wenigen Ausnahmen zerstörten Bilder von grösserem Umfange, muss man die Zuflucht wieder fast ausschliesslich zu den Miniaturen nehmen, welche indess glücklicher Weise eine reiche Ausbeute gewähren.

Ganz am Anfange dieser Epoche, und in vielen Theilen noch mit der vorigen übereinstimmend, steht eine Bilderbibel in der Kaiserlichen Bibliothek zu Paris (Mss. français. No. 6829 bis.), welche, in nicht weniger als 5124 kleinen angetuschten Federzeichnungen, eine besonders ausführliche Entgegenstellung von Vorgängen aus dem neuen, mit anderen aus dem alten Testament enthält, und in jedem Betracht einen geistreichen Künstler verräth.[1] Sehr nahe schliessen sich diesen die Miniaturen an, welche der Presbyter Lorenz von Antwerpen im Jahr 1366 zu Gent in einem in dem Westrenischen Museum im Haag befindlichen Messbuch ausgeführt hat. Sie nehmen noch Manches aus der vorigen Epoche herüber, doch sind die Umrisse schon weich und mit dem Pinsel gemacht, die Formen der Körper schon von grösserer Naturwahrheit, die weichen Falten der Gewänder schon zart vertrieben. In einigen Vorstellungen, z. B. der Geburt Christi, findet sich zwar noch die byzantinische Auffassung, doch sind die einzelnen Motive nach Beobachtungen nach der Natur ausgebildet.

Ein höchst wichtiges Denkmal für die Malerei der etwas späte-

[1] Näheres darüber Kunstwerke u. Künstler in Paris. S. 327. — [2] Näheres darüber im Deutschen Kunstblatt von 1852. No. 28.

ren Zeit dieser Epoche sind indess die Miniaturen in einem Manuscript der Reisebeschreibung des Marco Polo und sechs anderer, berühmter Reisender auf der Kaiserlichen Bibliothek zu Paris (Mss. français No. 8392), welches wohl gewiss für den in den Niederlanden von 1384—1405 herrschenden Philipp den Kühnen, Herzog von Burgund, geschrieben worden ist.[1] Hier ist die dieser Epoche eigenthümliche Kunstweise zur vollständigen Ausbildung gelangt. Besonders spricht sich in den lebhaften und harmonischen Farben der den Niederländern eigenthümliche Farbensinn sehr entschieden aus, dagegen ist die Zeichnung verhältnissmässig schwach. Die wunderbaren Erzählungen jener Reisenden haben hier ein reiches Feld für, der Sinnesweise jener Zeit so sehr zusagende, abenteuerliche Vorstellungen gegeben. So findet man Menschen mit dem Kopf auf der Brust etc. Diesem schliesst sich in der Zeit sehr eng das Gebetbuch der, 1389 mit dem Sohn Philipp des Kühnen, Johann, genannt „sans peur", vermählten Margaretha von Baiern im britischen Museum (Harleian. No. 2897) an. Die Mehrzahl der darin enthaltenen sehr schönen Miniaturen rühren von Niederländern her. Dahin gehören die auf David bezüglichen Bl. 28 b, Bl. 42 b, Bl. 72 b. Von einer, mehr dem Realistischen zugewandten Hand ist die Predigt des h. Ambrosius, Bl. 160 a, endlich von einer dritten, mehr in der idealistischen Weise dieser Epoche arbeitenden, rührt der ungläubige Thomas Bl. 164 a und das Hauptbild, die Himmelfahrt Christi, Bl. 188 b, her.[2]

Noch ungleich bedeutender ist ein im Jahr 1407, wie eine Inschrift besagt, beendigtes Gebetbuch, in der Bodleianischen Bibliothek zu Oxford (Douce. 144). Es ist durch den Reichthum und den Umfang einiger Compositionen, durch die grosse Ausbildung der Kunst, worin sich indess einige Hände unterscheiden lassen, ganz besonders geeignet die Spärlichkeit der grösseren Bilder zu ersetzen. Ich muss mich begnügen hier nur einige der vorzüglichsten Bilder herauszuheben. Die Beschäftigungen der Monate und die Zeichen des Thierkreises im Kalender, Maria, welcher ein Engel Brod und Wein bringt, Bl. 10 a, die Verkündigung Bl. 28 a, die Heimsuchung Bl. 52 a, zwei Prozessionen Bl. 105 a und 108 und 109. Hier findet sich schon eine feine Individualisirung und eine Lebendigkeit und Wahrheit, dass z. B. die singenden Chorknaben denen des Luca

[1] Näheres darüber Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 331 ff. — [2] Näheres darüber in meinen Treasures of art. etc. Th. I. S. 124.

della Robbia nichts nachgeben. Die Kreuzigung Bl. 111 a. Obwohl der Christus hier zu lang, ist doch die ganze Auffassung sehr edel, der Schmerz in der ohnmächtigen Maria ebenso tief als schön ausgedrückt. Endlich die das Kind nährende Maria, Bl. 123 a.[1]

In der Zeit nur um einige Jahre später, in der Kunst nicht geringer, sind die Miniaturen in einem anderen Gebetbuch im britischen Museum (Addit. No. 16997), welche von einem niederländischen Maler herrühren. Besonders ausgezeichnet sind: die Verkündigung, wobei vornehmlich drei singende Engel einen hohen Grad von Ausbildung der Kunst zeigen, die Anbetung der Hirten, die Ausgiessung des heiligen Geistes, alle Heiligen, die heil. Jungfrau lesend, die vier Kirchenväter, die beiden Johannes, die Messe, ganz besonders aber die Kreuzigung und die Himmelfahrt Mariä, welche in der Anordnung, wie in der Art der Ausbildung einen grossen Künstler verrathen.[2]

Ein anderes, ebenfalls im britischen Museum befindliches Manuscript, die Gedichte der Christine von Pisan (Harleian. No. 4431), enthält verschiedene, sehr gute Bilder von niederländischen Künstlern, welche als Beispiel der Auffassung weltlicher und der Mythologie der Alten entlehnten Gegenstände, sehr merkwürdig sind. Solche sind ein hübsches junges Mädchen, welches vor einem Mann knieet, die Hochzeit des Peleus, wo das Mahl an drei Tischen von der Form der Zeit stattfindet.[3]

Glücklicherweise haben sich indess auch einige kirchliche Bilder erhalten, welche, wenn sie auch mit Ausnahme des letzten, offenbar nicht auf der Höhe ihrer Zeit stehen, wenigstens eine Vorstellung der Malerei in grösserem Maassstabe erwecken.

Das eine, ursprünglich für das Versammlungszimmer der Gerber in Brügge gemalt, befindet sich jetzt in einem Nebenraum der Kathedrale daselbst. Es stellt in Figuren von etwa $^2/_3$ Lebensgrösse die Kreuzigung dar. Christus, eine zwar lange und magere, doch nicht schlecht gezeichnete Figur, ist bereits verschieden. Zur Rechten Johannes und die von zwei heiligen Frauen unterstützte ohnmächtige Maria, von sehr edler Bildung. Zur Linken von gewaltsamem, doch etwas ungeschickten Motiv der Hauptmann in silberner Rüstung, ein Kriegsknecht, ein Priester und ein Mönch. Ganz zu den Seiten in Nischen die Heiligen Catharina und Barbara. Der

[1] Näheres darüber in d. Treasures u. s. w. Th. III. S. 75 ff. — [2] Näheres darüber in dems. Werk Th. I. S. 125. — [3] Näheres darüber ebenda S. 126 f.

Ausdruck in den Köpfen ist lebendig, die Fleischfarbe ziemlich schwach und die Modellirung gering. Der Grund ist golden mit einem Muster.

Das zweite, welches ebenfalls eine Kreuzigung, jedoch nur mit Maria und Johannes und dem knieenden Bildniss des Archidiaconus Heinrich van Rye von der Johanniskirche zu Utrecht, vorstellt, welcher 1363 gestorben, und dem zu Ehren das Bild an seiner Grabstätte in jener Kirche gestiftet worden, befindet sich jetzt im Museum zu Antwerpen. Der Christus ist ähnlich, wie in dem vorigen Bilde aufgefasst, doch ist der Künstler minder geschickt, wie denn auch in dem Bildniss noch keine Individualität angedeutet ist. Am besten ist in Geberde und Ausdruck der Trauer noch Johannes gelungen. Auch hier findet sich der gemusterte Goldgrund.

Das dritte und bedeutendste Denkmal sind die Bilder auf den Aussenseiten der Flügel eines grossen Altarschreines im Museum zu Dijon, welchen der schon vorher erwähnte Herzog Philipp der Kühne zwischen den Jahren 1392 und 1400 für die von ihm erbaute Carthause zu Dijon hat ausführen lassen. Sie rühren wahrscheinlich von dem, als sein Maler bekannten Melchior Broederlam her, und stellen die Verkündigung, die Heimsuchung, die Darstellung im Tempel und die Flucht nach Aegypten dar. Sie stehen schon auf der Grenze der Kunstweise dieser Epoche und der realistischen der nächstfolgenden. Die Formen der Köpfe sind zwar noch rundlich und weich, und bisweilen, wie in den Köpfen der Maria und des Simeon, auf der Darstellung, dem gelungensten Bilde, von einem feinen Schönheitsgefühl, doch sind letztere zugleich schon individuell, ja in dem Joseph auf der Flucht herrscht selbst ein sehr derber Realismus. Die Gewänder haben zwar noch durchaus jene weichen Falten, die Farben sind indess von einer Helligkeit und Kraft, welche an Buntheit grenzt. In den völligen Formen gewahrt man noch kein Naturstudium, ebenso sind die Hintergründe, Felsen, Bäume noch von conventioneller Form, die Lüfte golden.

In Deutschland ist die Kunstweise dieser Epoche am frühsten in Böhmen, welches schon in der vorigen sich so sehr auszeichnet, unter der Regierung des kunstliebenden Kaisers Karl IV. (reg. 1346 bis 1378), welcher Alles aufbot, um sein geliebtes Böhmen in jeder Beziehung empor zu bringen, zur völligen Ausbildung gelangt. Mehr noch als eine Anzahl meist sehr verdorbener Wand- und Tafelmalereien legen viele in Manuscripten vorhandene Miniaturen hievon ein

sehr günstiges Zeugniss ab. Die Maler, welche der Kaiser besonders beschäftigte, sind: Theodorich von Prag, Nicolaus Wurmser von Strassburg und Kunze. Der Hauptplatz ihrer Thätigkeit war die Burg Karlstein in der Nähe von Prag, der Lieblingsaufenthalt des Kaisers. Was jedem von den daselbst in der Marienkirche, in der Katharinenkapelle und der Kirche zum heiligen Kreuz oder Königskapelle noch vorhandenen Bildern beizumessen, ist bei der Unbestimmtheit der Nachrichten und den verschiedenen Restaurationen, welche über dieselben ergangen, äusserst schwierig. Den Ausgangspunkt müssen die Bilder, welche allgemein dem Theodorich von Prag beigemessen werden, gewähren. Dieses sind 125 halbe, überlebensgrosse Figuren von Heiligen, Kirchenlehrern und Regenten, welche in Tempera auf Holztafeln ausgeführt, die Wände der Kreuzkirche schmücken. Sie verrathen einen tüchtigen Meister in den zu Eingang dieser Epoche angegebenen Kunstformen. In den Köpfen der Männer, worin sich zwei Typen etwas einförmig wiederholen, sieht man ein, meist von einem günstigen Erfolg gekröntes Bestreben nach Ernst und Würde. Nur erscheinen die Formen etwas breit und plump und in den stark ausgeladenen Nasen mit breitem Rücken erkennt man eine böhmische Localbildung. Die weiblichen Köpfe sind dagegen von edler und feiner Bildung. Charakteristisch für diese böhmische Schule sind die weit geöffneten Augen. Die Motive der Figuren sind meist gut, die Hände von völligen Formen, und gut bewegt, die Gewänder in dem bekannten Geschmack von breiten, in gebrochenen Farben weich modellirten Falten. In dem Colorit der Köpfe ist eine gewisse Abwechselung wahrzunehmen. Einige sind zartröthlich, andere warm colorirt. In den Halbtönen und Schatten waltet ein helles Grau vor. Das Verschmolzene der Behandlung artet öfter in Verblasenheit aus. In Nebensachen erkennt man häufig ein glückliches Streben nach Naturwahrheit, so in dem Schreibepult, Büchergestelle und den Federn auf dem Bilde des h. Ambrosius, welches sich, zu derselben Reihe gehörig, jetzt, mit dem h. Augustinus, in der Kaiserlichen Gallerie zu Wien befindet, während zwei andere in die Universitätsbibliothek zu Prag gewandert sind. Mit diesen Bildern stimmt sehr wohl überein ein Altarblatt in der ständischen Gallerie zu Prag, aus der Probstei Raunitz an der Elbe, welches oben die Maria mit dem Kinde von Kaiser Karl IV. und seinem Sohn Wenzel verehrt, und die Heiligen Sigismund und Wenzel, unten die Patrone von

Böhmen, Procop, Adalbert, Veit und Ludmilla, sowie den Stifter des Bildes, Ozko von Wlassim, Erzbischof von Prag, vorstellt. Die Köpfe der heiligen Personen sind hier von besonders edler Bildung und reinem Ausdruck. Die Bildnisse überraschen für die Zeit des Bildes, 1375, durch die Ausbildung der Individualität. Eine Kreuzigung, mit Maria und Johannes zu den Seiten, ursprünglich ebenfalls auf dem Karlstein, jetzt in der Kaiserlichen Gallerie zu Wien, ist ein etwas schwächeres Werk von ihm, welches dort von van Mechel, dem bekannten Verfasser des Katalogs jener Sammlung unter Joseph II., ganz willkürlich dem Nicolaus Wurmser beigemessen worden. Ein Altarbild in der Kirche von Mühlhausen in der Nähe von Cannstatt in Schwaben, rührt sicher von einem ziemlich mässigen Nachfolger des Theodorich her. [1]

Sonst lassen sich in den Malereien auf dem Karlstein bestimmt noch vier Hände unterscheiden. Tommaso da Modena, die eine derselben, von welcher die Ueberreste eines Altarbildes in mehreren Stücken herrühren, geht uns, als der italienischen Schule angehörig, nur in so fern näher an, als sich ein sehr entschiedener Einfluss desselben auf zwei der anderen, sowohl in der Bildung der Köpfe, als auch sonst wahrnehmen lässt. Von der zweiten Hand rühren folgende Malereien her. In der Marienkirche Vorgänge aus der Apocalypse. Maria, als das geflügelte Weib mit dem Kinde, sehr grossartig und edel aufgefasst. Maria, noch feiner und schöner, von dem trefflich erfundenen siebenköpfigen Drachen verfolgt. Eine andere grosse, mir nicht deutliche Vorstellung, wohl die Verehrung des Antichrists. In der Kreuzkirche. Aus der Apocalypse. Gott Vater in der Mandorla thronend von Chören von Engeln umgeben, in der einen Hand die sieben Sterne, in der anderen das Buch mit sieben Siegeln. Das Lamm, von den 24 Aeltesten verehrt. Die Verkündigung, die Heimsuchung, die Anbetung der heiligen drei Könige, Christus bei Martha und Maria, die Fusssalbung, Christus als Gärtner, die Erweckung des Lazarus. Diese meist sehr verdorbenen Bilder (ob von Wurmser?) zeigen einen Meister von reicher Erfindungskraft, feinem Gefühl für Composition und Schönheit und sehr geschickter Behandlung. Von der dritten Hand sind in der Marienkirche: Kaiser Karl IV. übergiebt seiner Gemahlin Blanka das Kreuz, welches er in Rom vom Pabst erhalten hatte. Derselbe,

---

[1] Näheres Kunstwerke und Künstler in Deutschland. II. S. 226.

welcher seinem Sohne, dem nachmaligen Kaiser Wenzel, einen Ring übergiebt. Derselbe im Gebet vor einem Kreuz. Dieser Meister (ob Kunze?) erscheint als ein recht geschickter Maler von Bildnissen. Besonders fallen die Hände durch Zierlichkeit der Formen, Grazie der Motive, auf. Von der vierten Hand rühren die Bildnisse Kaiser Karl IV. und seiner vierten Gemahlin, Anna von der Pfalz, welche ein Kreuz halten, über dem Eingange zur Katharinenkapelle, und innerhalb derselben die Maria, von ganz grotesker Gesichtsbildung, und darin den Einfluss des Tommaso da Modena verrathend, her, welche der Kaiserin Anna, und das Kind, welches dem Kaiser die Hand reicht. Am besten sind diesem die sehr individuellen und ansprechenden Portraits, besonders das der Kaiserin, gerathen. Die dieser Zeit und Schule angehörigen Wandmalereien in der Kapelle des heiligen Wenzel in der Kathedrale zu Prag sind so übermalt, dass sie kein Urtheil mehr zulassen. Von ungemeiner Schönheit der Züge und grosser Milde des Ausdrucks ist eine Maria mit dem Kinde auf einem Altar der weniger bekannten Kirche des h. Stephan in Prag, welche dem Ende des 14. Jahrhunderts angehören möchte. Die nackten Glieder des Kindes, das ein liebliches Köpfchen hat, sind indess mager.[1]

Die Ausführung eines grossen Mosaikgemäldes an der Südseite des Doms von St. Veit zu Prag ist wahrscheinlich von Kaiser Karl IV. in dem Bestreben veranlasst worden, in seinem geliebten Böhmen auch ein Werk aufweisen zu können, wie er deren so viele in Italien auf seiner Römerfahrt gesehen hatte. Es stellt, in seiner Gesammtheit, das jüngste Gericht dar, zu oberst in der Mitte Christus in der Herrlichkeit von Engeln umgeben, darunter die sechs Schutzheiligen von Böhmen, noch tiefer, als Stifter, Kaiser Karl IV. und seine Gemahlin. Zu den Seiten rechts Maria, links Johannes den Täufer, beide mit Heiligen. Unten, rechts die zur Seligkeit, links die zur Verdammniss Erstandenen. Die Arbeit ist roh, doch das ganze als einziges Beispiel dieser Kunstart von so grossem Umfang in Deutschland merkwürdig.

Eine Anzahl von Manuscripten mit Miniaturen gewährt eine reiche Ausbeute und diese zeigen erst recht die Eigenthümlichkeit und grosse Bedeutung der böhmischen Schule in dieser Epoche. Mehrere derselben stimmen zugleich in vielen Stücken so sehr mit

[1] Ich verdanke die Bekanntschaft mit diesem Bilde dem Hrn. Professor Wocel während eines Besuchs von Prag im Jahr 1860.

den gleichzeitigen französischen und niederländischen Miniaturen überein, dass sie keinen Zweifel übrig lassen, dass der Kaiser Karl, welcher früher lange in Paris gelebt, entweder Miniaturmaler von dort nach Prag berufen, oder böhmische Miniaturmaler nach Paris gezogen hat. Ich begnüge mich hier, nur einige der vorzüglichsten jener Manuscripte mit Miniaturen anzuführen. Zwei Gebetbücher des 1350 gestorbenen Erzbischof Ernst von Prag, deren das eine sich daselbst in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz, das andere, reichere, worin sich der Maler Sbinco de Trotina nennt, in der Bibliothek der vaterländischen Sammlung befindet. Beide beweisen, dass hier die dieser Epoche eigenthümliche Kunstweise schon vor dem Jahr 1350, mithin sehr früh, zur vollen Ausbildung gelangt war. Wie früh die Böhmen gewöhnliche Vorgänge aus dem Leben mit Lebendigkeit, Geschmack und vielem Schönheitssinn behandelt haben, zeigt das Manuscript einer im Jahr 1373 verfassten Lehre der christlichen Wahrheit von Thomas Stitnij auf der Universitätsbibliothek zu Prag (XVII. A. 6). Besonders zeichnen sich ein Jüngling und ein schönes Mädchen (Bl. 37 b), einige Jungfrauen, welche sich zu Bräuten Christi weihen (Bl. 44 b), eine Frau im Gebet (Bl. 47 b), und eine Trauung (Bl. 124 a) sehr vortheilhaft aus.[1] Diesen schliessen sich die Miniaturen in der deutschen Bibelübersetzung, welche Kaiser Wenzel (reg. 1378 — 1400) hat machen lassen, in der Bibliothek zu Wien an. Dass die Schule bis an's Ende der Epoche in derselben Weise noch stets im Fortschreiten begriffen war, beweisen die trefflichen Miniaturen in dem Missale des 1402 zum Erzbischof von Prag ernannten, 1411 als Erzbischof von Presburg gestorbenen Sbinko Hasen von Hasenburg, in derselben Bibliothek (No. 1844). Als besonders ausgezeichnet führe ich hier nur die Anbetung der Könige und die Taufe Christi an.

Ein anderes, für den Erzherzog von Oesterreich Albrecht II., beigenannt mit dem Zopf, von einem Geistlichen Johann von Troppau geschriebenes und mit höchst ausgezeichneten Miniaturen geschmücktes Evangeliarium der Bibliothek zu Wien beweist, dass diese böhmische Schule auch in dem damals von Böhmen abhängigen Mähren Wurzel geschlagen hatte.[2] Dass dieses auch mit dem, in jener Zeit in einem ähnlichen Verhältniss befindlichen Schlesien der Fall war, beweisen zwei, aus einem schlesischen Klo-

[1] Näheres über diese drei Manuscripte im Deutschen Kunstblatt v. 1850. No. 37. — [2] Näheres über alle diese Manuscripte Deutsches Kunstblatt von 1850. No. 38.

ster stammende Bilder im Museum zu Berlin, deren das eine (No. 1221) die Verspottung, das andere (No. 1219) die Kreuzigung Christi darstellt. Beide verrathen einen recht geschickten, etwa um 1400 arbeitenden Künstler.

Aber auch in Oesterreich selbst war diese Kunstweise zu einer eigenthümlichen Ausbildung gelangt. Dieses wird in glänzender Weise durch die Miniaturen in einem für denselben Herzog Albrecht II. angefangenen und für seinen Neffen, den Erzherzog Wilhelm, beendeten Manuscript einer deutschen Uebersetzung von Durands Rationale divinorum officiorum auf derselben kaiserlichen Bibliothek bewiesen. Die sicher zwischen den Jahren 1384—1403 ausgeführten Miniaturen stehen auf der Kunsthöhe der besten böhmischen Malereien dieser Epoche, unterscheiden sich aber von ihnen durch eine grössere Kraft der Farben und mehr Bestimmtheit in den Formen. Die besten der Bilder vereinigen eine gute Anordnung und Zeichnung mit feinen Köpfen und einen blühenden Fleischton. Besonders zeichnen sich das Abendmahl und das jüngste Gericht aus. Die an verschiedenen Stellen vorkommenden Bildnisse der obigen fürstlichen Herrschaften zeigen schon ein glückliches Streben nach Individualisirung.[1]

Die edelste Ausbildung erreichte die Kunstweise dieser Epoche in Deutschland in den letzten Jahrzehnten des 14. und den ersten des 15. Jahrhunderts in Köln. Der geistige Friede, die stille Seligkeit, die ungetrübte sittliche Reinheit, welche nur die Religion gewähren kann, spricht sich in den Gebilden derselben in seltenem Maasse aus. Hiermit in Uebereinstimmung sind die Farben meist einander besonders harmonisch zugebrochen, die Farbe des Fleisches zart, die Modellirung nur mässig, der Vortrag sehr weich und verschmolzen. Die schwache Seite dieser Schule, welcher kräftige Charaktere und dramatische Gegenstände am wenigsten zusagten, ist die Unkenntniss des Knochengerüstes des menschlichen Körpers. Ueber die Meister, welchen die vorhandene Bilder beizumessen sind, ist die Ungewissheit leider noch viel grösser, als in der böhmischen Schule. Nach einer Stelle in der Limburger Chronik unter dem Jahr 1380, worin es heisst: „In dieser Zeit war ein Maler zu Köln, der hiess Wilhelm, der war der beste Maler in allen teutschen Landen, als er ward geachtet von den Meistern. Er malet einen

[1] Ausführliches darüber in meiner Notiz im Deutsch. Kunstbl. v. 1850. S. 324.

jeglichen Menschen von aller Gestalt, als hätte er gelebt,"[1] hat man sich gewöhnt die besten der in Köln und der Umgegend aus dieser Epoche vorhandnen Bilder von jenem Meister Wilhelm zu halten. So viel Wahrscheinlichkeit nun dieses hat, so muss man doch nicht vergessen, dass es von keinem einzigen Bilde gewiss ist. Am wahrscheinlichsten rühren ohne Zweifel von ihm die Ueberreste von neun lebensgrossen Gestalten in dem sogenannten Hansesaale des Rathhauses zu Köln her, welche neuerdings unter der Tünche entdeckt worden sind, indem der Archivar, Dr. Ennen, gefunden hat, dass, zwischen den Jahren 1370 — 1380, zwölf Zahlungen für Malereien geleistet worden, deren Urheber bei der ersten Magister Wilhelmus genannt wird, während die blosse Benennung „pictor" bei den übrigen voraussetzen lässt, dass damit derselbe gemeint ist. Zwei noch gut erhaltene Köpfe sollen nach dem Urtheil Schnaases, welcher auch Abbildungen derselben gibt (Geschichte der bildenden Künste 6. Bd. S. 425 f.), die Hand eines vorzüglichen Meisters zeigen und an die dem Meister Wilhelm beigemessenen Tafelgemälde erinnern. Das frühste unter den ihm früher beigemessenen Bildern ist wohl das Wandgemälde in der St. Castorskirche zu Coblenz in der spitzbogigen Nische über dem Sarkophag des im Jahre 1388 verstorbenen Kuno von Falkenstein, Erzbischof von Trier. Es stellt Christus am Kreuze, zu den Seiten Maria, Johannes, Petrus, den heiligen Castor und den knieenden Erzbischof dar. Die Gestalten des Petrus und Castor erinnern in ihrer Haltung noch an die vorige Epoche. Maria und Johannes drücken ihren Schmerz am meisten durch lebhafte Gebährden aus. Die Individualität in dem Bildniss des Kuno ist noch sehr mässig. Die starken Restaurationen mindern den Werth dieses Bildes sehr und erschweren das Urtheil über seinen ursprünglichen Charakter.

Ungleich würdiger des grossen Namens sind einige Theile des an Bildern sehr reichen Flügelaltars aus der Kirche der heiligen Clara, jetzt in der Johanneskapelle des Kölner Doms, namentlich die Geburt, die Verkündigung der Hirten, das Bad des Kindes, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, die Flucht

---

[1] Die von de Noel, Merlo, Dr. Ennen und Schnaase vermuthete Identität eines Malers Wilhelm von Herle in Köln mit obigem Meister Wilhelm scheint mir doch sehr zweifelhaft, da schwerlich jene Chronik einen Maler als im Jahr 1380 als lebend erwähnen würde, welcher urkundlich bereits im Jahr 1378 schon todt war, möglicherweise aber schon im Jahr 1373 gestorben sein kann, indem er nach dem Jahr 1372 nicht mehr vorkommt.

nach Aegypten, endlich die Passionsscenen der Mitteltafeln.[1] Die übrigen Abtheilungen rühren von minder bedeutenden, dem Meister Wilhelm nur zum Theil verwandten Malern her.

Diesen Tafeln schliesst sich ein Bild im Museum zu Berlin (No. 1224) an, welches in 34 kleinen Abtheilungen Vorgänge aus dem Leben Christi und der Maria, von der Verkündigung bis zum jüngsten Gericht, in sehr lebendigen, öfter trefflichen Compositionen, feinem Ton der Färbung und leichter, geistreicher, wenn schon sehr ungleichen Behandlung darstellt.

Zunächst ist ein kleiner Flügelaltar des Museums in Köln zu erwähnen. Der Kopf der Maria, welche vom Kinde geliebkost wird, hat in vollem Maasse die Reinheit des Charakters, die Lieblichkeit des Ausdrucks, den weichen Schmelz und den zarten Ton des Fleisches, welche dieser Schule eigenthümlich sind. Ebenso haben die Figuren der heil. Katharina und Barbara die für dieselbe charakteristische Schmächtigkeit. Diesem steht sehr nahe ein Altärchen im Museum zu Berlin (No. 1238), dessen Mitte die Maria mit dem Kinde und vier weibliche Heilige (Fig. 18), die Flügel die Heiligen Elisabeth von Ungarn und Agnes darstellen.

Ein besonders schönes Beispiel dieses Meisters ist die heilige Veronika mit dem Schweisstuch in der Pinacothek zu München (Kab. I. No. 13). Zu derselben Reinheit und Zartheit des Gefühls kommt hier eine fleissigere Ausführung, eine wärmere Färbung.

Ich übergehe hier einige andere Bilder, welche mit mehr oder minder Wahrscheinlichkeit dem Meister Wilhelm beigemessen werden, und bemerke nur im Allgemeinen, dass die Zahl der Gemälde, welche offenbar nach seinem Vorbilde entstanden, in Köln und der Umgegend, z. B. in Aachen, in einer verschlossenen Kapelle des Doms, sehr ansehnlich ist. In Köln finden sich die meisten im dortigen Museum und in der Rathhauskapelle. Besonders ausgezeichnet ist eine kleine Kreuzigung in der Sammlung des verstorbenen Herrn Dietz. Andere sind von Köln mit der Boisserée'schen Sammlung in die Pinacothek nach München und in die Moritzkapelle nach Nürnberg gelangt. Ein kleines, aber höchst anziehendes Bildchen ist das Paradiesgärtlein der Prehn'schen Sammlung in der Frankfurter Bibliothek. Der heitern, naiven und kindlichen Auffassung entspricht die zarte Ausführung und die fröhlichen Far-

[1] Vergl. Hotho, die Malerschule Huberts van Eyck Th. I. S. 240, mit dessen Angabe ich hier übereinstimme.

ben. Höchst wahrscheinlich rührt eins oder das andere aller dieser Bilder auch von jenem Wilhelm von Herle oder seinem Schüler Wynrich von Wesel her, welcher, da er vom Jahr 1398 bis 1414 fünf Mal in den Rath gewählt worden, nothwendig ein Maler von hohem Ansehen gewesen sein muss, wie Schnaase sehr richtig bemerkt.[1] Dass der Einfluss jenes Meisters sich selbst auf die am


Fig. 18.



Bild des Meister Wilhelm von Köln.

meisten benachbarte Provinz von Holland erstreckt hat, beweisen die Miniaturen in einem holländischen Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern vom Jahr 1415, auf der Königl. Bibliothek in Berlin.

[1] A. a. O. S. 424.

Das schönste Zeugniss dieser altniederrheinischen Kunst, welches mir in England bekannt geworden, ist ein kleines Altärchen mit Flügeln mit vielen Figuren, von sehr edlem Styl und zarter, miniaturartiger Ausbildung, im Besitz von Hrn. Beresford Hope zu London.[1]

Besonders deutlich zeigt sich aber eine der Kölner Schule engverwandte Kunstform in Westphalen. Ich führe dafür hier nur die aus Soest stammenden Bilder der heiligen Dorothea und Ottilie im Stadtmuseum zu Münster an. Sie zeigen einen edlen, feinen, dem Meister Wilhelm in der Kunstweise engverwandten, doch selbständigen und in manchem Betracht mehr vorgeschrittenen Meister.

Ohne eine Abhängigkeit von der Schule von Köln zu zeigen, beweist ein grosser, vormals in der Michaelskirche zu Lüneburg, jetzt in der öffentlichen Sammlung zu Hannover befindlicher Flügelaltar mit vielen, theilweise recht werthvollen Bildern, etwa aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, dass die Kunstweise dieser Epoche auch in Niedersachsen verbreitet war.

Nächst Prag und Köln bildet schon in dieser Epoche Nürnberg einen Mittelpunkt für die Malerei. Man findet, innerhalb des allgemeinen Charakters dieser Epoche, dort mehr Kenntniss und mehr Beobachtung der Formen des menschlichen Körpers, als in der böhmischen und kölnischen Schule, in demselben Bestreben ist auch die Modellirung stärker, die Färbung kräftiger.[2] Leider fehlt es aber hier an Namen der Künstler ganz und gewähren selbst für die genaue Zeitbestimmung Jahreszahlen nur selten einen sicheren Anhalt.

Ein von einem Mitglied der edlen Familie Imhof gestifteter Altar, dessen Haupttheile sich auf der Empore der Lorenzkirche befinden, dürfte den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts angehören. Die Mitte der inneren Seite stellt die Krönung Mariä vor (Fig. 19), die Flügel vier Apostel. Der Kopf der Maria mit gesenktem Blick ist von ungemeiner Schönheit der Form, auch ihre Gestalt schlank und edel, die Falten des blauen Gewandes von sehr reinem Geschmack. Die Auffassung des sie anblickenden Christus mit der Krone ist ernst und würdig. Der Fleischton ist bei der Maria zart, bei Christus warm-bräunlich mit weisslichen Lichtern. Die Rückseite, deren Mitte, der Leichnam Christi von Maria und Johannes gehalten, auf der Burg in Nürnberg befindlich, deren Flü-

[1] Näheres Treasures etc. Th. IV. S. 190. — [2] Näheres hierüber in meinen Kunstwerken und Künstlern in Deutschland Th. I. S. 165 ff. und 247 f. Hotho im angeführten Werk. Th. I. S. 291 ff. v. Rettberg, das Kunstleben Nürnbergs.

gel vier andere Apostel enthalten, kommt der Vorderseite an Verdienst fast gleich. Besonders edel ist der Ausdruck des überwunde-

Fig. 19.



Das Imhof'sche Altarbild zu Nürnberg.

nen Leidens in dem Kopfe Christi, die nackten Theile des Körpers indess schwach. Die acht Apostel sind mannigfaltig und würdig charakterisirt.

Nur um wenig später sind vier Flügelbilder eines Altars, welchen, nach urkundlicher Nachricht, die Familie Deichsler im Jahr 1400 in die jetzt abgetragene Katharinenkirche zu Nürnberg gestiftet, im Museum zu Berlin (No. 1207—1210). Sie stellen die, auch hier höchst fein gebildete, Maria mit dem mageren Kinde, den Petrus Martyr von grosser Energie des Charakters und kräftig warmer Farbe, die mild und fein gebildete h. Elisabeth von Thüringen, und Johannes den Täufer vor. In dem lebhaften Motiv des letzten erkennt man noch den gothischen Schwung, in dem Kopf mit der Adlernase von sehr warmem Ton einen glühenden Eifer von Dem zu zeugen, dessen Symbol, das übrigens sehr schwach gerathene Lamm, er auf dem Arm hat. In der Zeichnung, besonders der Hände und Füsse sind diese Gemälde weniger ausgebildet.

Dass von Nürnberg aus sich diese Kunstweise auch im übrigen Franken verbreitet hat, beweist ein Bild an dem Grabmal des 1365 gestorbenen Bertholds, Bischofs von Eichstädt, in der Kirche zu Heilsbronn. Die in Form und Ausdruck sehr schöne Maria steht dem Imhof'schen Altar sehr nahe und gehört, wenn auch nicht gleich nach dem Tode des Bischofs gemalt, doch sicher noch dem vierzehnten Jahrhundert an. Das Bildniss ist bei einer im Jahr 1497 gemachten Restauration ohne Zweifel etwas mehr individualisirt worden.

Auch in Schwaben ist die Kunstweise dieser Epoche zu einer sehr achtbaren Ausbildung gelangt. Dieses beweisen verschiedene, dem Ende derselben angehörige Bilder in der, neuerdings käuflich in den Besitz des Staats übergegangenen Sammlung des Obertribunal-Procurators Abel in der Königl. Sammlung zu Stuttgart. Zwei grosse Tafeln, deren eine die Evangelisten Marcus und Lucas und den Apostel Paulus, die andere die Heiligen Dorothea, Margaretha und den Evangelisten Johannes enthält, aus der Dorfkirche zu Almendingen, in der Nähe von Ehingen, sprechen für einen tüchtigen Meister. Dasselbe gilt von zwei grossen Tafeln aus dem Kloster Heiligkreuzthal in Oberschwaben, welche die Grablegung und den Zug der heiligen drei Könige darstellen.

Eine von allen obigen abweichende Richtung, welche mehr auf Zeichnung, Naturwahrheit und Charakteristik ausgeht, dafür aber von geringerer Ausbildung des Gefühls ist, findet sich in drei Bruchstücken von Bildern im Museum zu Berlin, die Vermählung der h. Katharina (No. 1232), zwei Engel, welche eine Monstranz halten

(No. 1231), und der heilige Petrus (No. 1220). Leider ist der Ort, woher sie stammen, nicht bekannt.

Die Glasmalerei findet erst in dieser Epoche mit der Verbreitung der gothischen Architektur ein ausserordentlich reiches Gebiet der Anwendung und bildet sich zu einer grossen Vollkommenheit aus, ohne indess ihren ursprünglichen Charakter einer architektonisch-ornamentalen Kunst, zu verlassen. Die Art der Verwendung ist eine doppelte. Entweder sie füllt die schönen, ihr von dem Maasswerk der Fenster und ganz besonders der Rosen gegebenen Muster mit Glas aus, woran das Gefühl für die harmonische Zusammenstellung der ganzen und kräftigen Farben fast noch mehr Bewunderung verdient, als die ausserordentliche Glut und Tiefe einer jeden einzelnen, unter denen das Purpurroth, das Goldgelb, das Smaragdgrün und das dunkle Blau die Hauptrollen spielen, oder sie benutzt die grösseren Flächen der Fenster zu figürlichen Darstellungen. In diesen waltet indess auch immer das architektonische Gesetz vor, sei es nun, dass einzelne kleine Bilder aus der heiligen Geschichte oder der Legende in symmetrisch angeordneten Feldern, in der den Eindruck eines Prachtteppichs, worin wieder jener Sinn für Harmonie zur Geltung kommt, machenden Gesammtfläche vertheilt sind, oder dass einzelne grosse Figuren der Gottheit, oder von Patriarchen, Propheten, Heiligen, in feierlicher und statuarischer Haltung, die Hauptmasse bilden. Bei diesen findet indess zwischen dem Inhalt und der Ausbildung ein grosser Unterschied statt. Die Gegenstände sind fast immer an sich bedeutend und stehen oft in sinnreichen Beziehungen zu einander, in der Kunstform folgen sie der, welche in den höheren Gattungen der Malerei, der Wand- oder Tafelmalerei, herrscht, in der Ausbildung aber bleiben sie auf einer geringen Stufe stehen. Dieselbe wird theils durch die schon oben erwähnte Unbehülflichkeit der Technik, theils durch das Bedürfniss nach Deutlichkeit bedingt, welche, bei der ansehnlichen Entfernung vom Auge, worin sich diese Glasmalereien meist befinden breite und starke Umrisse verlangt. Der Einfluss dieser Bedingungen auf die Glasgemälde ist indess ein sehr verschiedener. Wenn jene kleineren, historische Vorgänge darstellenden dadurch häufig etwas Ungeschlachtes und Undeutliches erhalten, so sind sie bei jenen grossen Gestalten oft durchaus nicht störend, so dass manche derselben zu den edelsten und würdigsten Denkmalen gehören, welche wir von

der Malerei dieser Epoche überhaupt übrig haben. Dessen ungeachtet hat aber die Glasmalerei ihre Hauptbedeutung darin, dass sie ein sehr wesentliches Moment von der so erhabenen und wunderbaren Gesammtwirkung gothischer Kirchen ausmacht. Eine ausführliche Behandlung der Geschichte derselben gehört daher mehr einer Geschichte der gothischen Architektur, als einer Geschichte der Malerei an. Beispiele aus der früheren Zeit dieser Epoche sind in Deutschland sehr selten. Zu denselben gehören die jetzt im Museum zu Darmstadt aufbewahrten aus der Kirche Wimpfen im Thale.[1] Für das 14. Jahrhundert sind besonders bedeutend die im Chor des Doms zu Köln,[2] aus dem ersten Viertel, die im Strassburger Münster, deren Mehrzahl von dem um 1348 blühenden Hans von Kirchheim ausgeführt worden. Unter ihnen zeichnet sich besonders die grosse Rose aus.

In den Niederlanden sind nur wenige Glasmalereien aus diesen Epochen der Bilderstürmerei im 16. Jahrhundert und den Zerstörungen in der Zeit der französischen Revolution entgangen.

---

[1] Abbildungen in dem Werk von F. H. Müller. Th. I. S. 18. — [2] Abbildungen in dem Prachtwerk der Brüder Boisserée über diesen Dom.

DRITTES BUCH.

Der Germanische Styl.

Zweite Epoche von 1420—1530.

Vollständige Ausbildung des germanischen Kunstnaturells im Geiste des Mittelalters.

Erstes Kapitel.

Die Brüder van Eyck.

Die Niederländer, welche sich schon in den vorigen Epochen in der Malerei so sehr ausgezeichnet hatten, waren auch die ersten, welche in dieser Kunst die Eigenthümlichkeit des germanischen Kunstnaturells zur vollständigen Ausbildung brachten. Diese Eigenthümlichkeit besteht nun in dem Bestreben, den geistigen Gehalt ihrer Aufgaben, von deren Bedeutung sie auf das Innigste durchdrungen waren, vermittelst Formen, welche sie aus ihrer wirklichen Umgebung nahmen, mit der grössten Deutlichkeit und Treue in Form, Farbe, Perspektive, Beleuchtung, u. s. w. auszudrücken, und zugleich die jedesmalige Räumlichkeit mit allen Gegenständen der Natur, oder der Menschenhand, bis zu den kleinsten Einzeltheiten wiederzugeben. Die hohe Bedeutung dieses, auf solche Weise zur grössten Ausbildung gelangten Realismus in der Malerei, welche bisher nie gehörig anerkannt worden ist, besteht nun vornehmlich in Folgendem. Im Bereich der christlichen Kunstgeschichte gewährt uns dieser Realismus die Durchdringung des germanischen Kunstnaturells und der eigenthümlichen Art der germanischen Begeisterung für das Christenthum, auf der vollen

Höhe der Entwickelung in der grössten Reinheit. Bei den Italienern, dem Hauptkunstvolk unter den romanischen Nationen, ist das Verhältniss zur Kunst, wie zum Christenthum, ein ganz verschiedenes. Die Eigenthümlichkeit ihrer kirchlichen Malerei bildet sich nämlich aus ganz anderen Grundbedingungen hervor, als bei den durchaus germanischen Niederländern. Der Grundbestand der Bevölkerung in Italien ist der antike. Die eingewanderten germanischen Völkerschaften bilden nur einen Theil derselben, welcher nur allmälig mit jenem zu einer Einheit verschmilzt. Sowohl das germanische Kunstnaturell, als die germanische Auffassung des Christenthums erfuhr daher von jener antiken Bevölkerung eine starke Modification. Ausserdem aber übten die zahlreichen, in dem Lande vorhandenen Denkmäler antiker Kunst von Zeit zu Zeit einen entschiedenen Einfluss auf die Art der Ausbildung ihrer Kunst aus. Wenn nun diese Bedingungen so glücklich zusammen wirkten, dass daraus in der Malerei die höchsten Schöpfungen der ganzen christlichen Kunst hervorgegangen, sind dieselben, doch, mit der antiken, namentlich mit der griechischen Kunst verglichen, keineswegs so durchaus originell, als jene Malerei der alten Niederländer, sondern erscheinen vielmehr als eine Art von glücklicher Mittelbildung der antiken und der christlich-germanischen Kunst. Darin aber, dass uns in diesen, von allen fremden Einflüssen freien Bildern der altniederländischen Schule der Gegensatz des griechischen und germanischen Kunstnaturells, als das der beiden Hauptstämme der Kultur der antiken und modernen Welt, in einer Reinheit und einer Schärfe entgegentritt, wie sonst nirgend, liegt eine hohe Bedeutung dieser Schule für die allgemeine Kunstgeschichte. Während es für das Kunstnaturell der Griechen charakteristisch ist, nicht allein die Bildungen der idealen Welt, sondern selbst die Portraits, durch Vereinfachung der Formen und Hervorheben der bedeutendsten Theile, zu idealisiren, gewinnen bei den alten Niederländern selbst die ideelsten Gestalten der Maria, der Apostel, der Propheten und Heiligen, ein portraitartiges Ansehen, werden aber bei Portraiten selbst die kleinsten Zufälligkeiten wiedergegeben. Während die Griechen die verschiedensten Gegenstände der Natur, Flüsse, Quellen, Berge, Bäume u. s. w., durch die menschliche Gestalt darstellen, bestreben sich die Niederländer alle diese, bis zu den kleinsten Einzelheiten, mit möglichster Treue so wiederzugeben, wie sie sie in der Wirklichkeit gesehen haben. Der idealistisch-antropomorphisirenden Kunst

der Griechen gegenüber, bildeten sie demnach eine realistisch-landschaftliche aus. In dieser stehen ihnen nun die anderen germanischen Nationen am nächsten, vor allen die Deutschen, zunächst die Engländer.

Die Schulen der Malerei der beiden anderen Nationen, der Franzosen und Spanier, erscheinen aber vollends, im Vergleich zu denen der Italiener und Niederländer, als secundär, indem sie bald von dem einen, bald von dem anderen dieser Völker einen starken Einfluss empfangen haben, welcher sich bisweilen in glücklicher Weise die Waage hält, von denen aber meist der eine oder der andere das Uebergewicht hat.

Die hohe Ausbildung des Realismus, wie er uns zuerst in den Bildern der beiden Brüder van Eyck entgegentritt, ist lange Zeit als völlig räthselhaft erschienen. Dieses hat vornehmlich seinen Grund darin, dass die Gemälde der Maler von der ihnen vorhergehenden Generation durch den Bildersturm in den Niederlanden im 16. Jahrhundert völlig zerstört worden sind. Um diese wunderbare Erscheinung so viel wie möglich historisch zu erklären, habe ich daher zu den Sculpturen und den Miniaturen, welche den van Eyck's vorausgehen, meine Zuflucht genommen. Und dieses nicht ohne den erwünschten Erfolg. Aus einer Anzahl von Grabdenkmälern mit Reliefen, welche im Besitz des Hrn. Dumortier zu Tournay befindlich, geht nämlich hervor, dass die dort im Mittelalter vorhandene Schule von Bildhauern schon sehr früh diese realistische Richtung verfolgte und darin gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts bereits sehr weit vorgeschritten war. [1] Die im Jahr 1396 von Claes Sluter für den Herzog Philipp den Kühnen von Burgund als Verzierung des Brunnens der Carthause zu Dijon in Stein ausgeführten, reichlich lebensgrossen Statuen von Moses (wonach jetzt „Puits de Moyse“ genannt), David, Jeremias, Zacharias, Daniel und Jesaias, zeigen aber eine Ausbildung der realistischen Richtung, eine Naturkenntniss, welche mit der auf den Gemälden der van Eyck vollkommen auf derselben Höhe steht. [2] Es geht hieraus hervor, dass die Bild-

[1] Besonders wichtig ist das, mit 1341 bezeichnete, Denkmal des Doctors der Rechte, Colard de Seclin, in dem nicht allein die Bildnisse schon ungemein individualisirt sind, sondern auch die Züge des, im Einzelnen nach der Natur ausgebildeten Christuskindes etwas durchaus Portraitartiges haben. S. Näheres in meinem Aufsatz im Kunstblatt von 1848. No. 1 und 3. — [2] Näheres darüber, so wie über die 1404 beendigten Sculpturen desselben Claes Sluter am Grabmale Herzog Philipp des Kühnen, jetzt im Museum zu Dijon, in meinem Aufsatz im deutschen Kunstblatt von 1856. No. 27.

hauerei in den Niederlanden, wie in Italien, der Malerei in der Ausbildung vorangegangen ist, und, wie wir von den italienischen Malern historisch wissen, dass sie nach den berühmten bronzenen Thüren des Baptisteriums zu Florenz von Lorenzo Ghiberti studirt haben, so ist es nicht zu bezweifeln, dass ein Aehnliches auch in den Niederlanden stattgefunden hat. Den frühsten Beweis hiefür liefern verschiedene, im Jahr 1371 von einem Johann von Brügge, Maler des Königs Karl V. von Frankreich, in einer französischen Uebersetzung der Vulgata, welche sich in dem Westrenischen Museum im Haag befindet, ausgeführte Miniaturen.[1] An der Spitze sieht man das ziemlich grosse Bildniss des Königs Karl V. im Profil und des vor ihm knieenden, ebenfalls im Profil genommenen, Johann Vaudetar, welcher, zufolge einer in dem Manuscripte befindlichen Dedication in französischen Versen, dem Könige mit dieser Bibel ein Geschenk gemacht hat. Beide Köpfe sind vollständig individualisirte, in einem zarten Fleischton ausgeführte Bildnisse. Einige historische Bildchen auf dem Bl. 467, die Geburt, die Anbetung der Könige, der Kindermord und die Flucht nach Aegypten, geben ausserdem Zeugniss, dass einzelne niederländische Künstler auch in diesem Fach schon ein Menschenalter vor den van Eyck's sehr weit vorgeschritten waren. Die sehr lebendigen und freien Motive, so wie die wahren Formen sind hier offenbar nach der Natur genommen, und so ist auch in den Gewändern, in der Art der Modellirung, ein entschiedenes Bestreben nach Naturwahrheit zu erkennen. Die ausdrückliche Benennung dieses Jean von Brügge als pictor, während ein blosser Verfertiger von Miniaturen Illuminator genannt wird, beweist aber mit Sicherheit, dass er auch Bilder im Grossen ausgeführt hat. Da nun Hubert van Eyck, der, nach der gewöhnlichen Annahme im Jahr 1366, wahrscheinlich in Maaseyck, einem Fleckchen unweit Mastricht, geborene Begründer der neuen Schule, sicher schon früher als im Jahr 1412 in Brügge ansässig war,[2] konnte es kaum fehlen, dass er Werke jenes trefflichen Meisters gesehen hat und dadurch in seiner Richtung gefördert worden ist. Ebenso dürfte es keinem Zweifel unterliegen, dass er die Sculpturen in dem benachbarten Tournay aus eigner Anschauung gekannt und auch daraus für seine künstlerische Bildung einen erheblichen Vor-

[1] Näheres darüber in meinem Aufsatz im Deutschen Kunstblatt v. 1856 S. 268 ff. — [2] Im Jahr 1412 wird er dort Mitglied der Brüderschaft der Maria mit den Strahlen. Carton. Les trois fréres van Eyck. S. 93.

theil gezogen hat. Während er aber nun auf der einen Seite den bei Meistern, wie jener Jean von Brügge, vorgefundenen Realismus zu einer ausserordentlichen Höhe steigert, schliesst er sich doch noch in sehr wesentlichen Theilen der mehr idealistischen Kunstweise der vorigen Epoche an, und bringt dieselbe, vermöge seiner ungleich reicheren Mittel der Darstellung, zu einem deutlicheren, naturgemässeren und vermannigfaltigteren Ausdruck. Es leuchtet aus seinen Werken noch durchweg eine edle und höchst energische Begeisterung für den geistigen Gehalt seiner streng kirchlichen Aufgaben hervor. Die Anordnung ist vorwaltend symmetrisch, und hält so noch das alte, architektonische, für Kirchenbilder zeither gebräuchliche Gesetz fest. Die neue Weise einer mehr freien, malerisch dramatischen Anordnung macht sich nur daneben geltend. In seinen Köpfen findet sich noch das Streben nach Schönheit und Würde, wie in der vorigen Epoche, nur mit mehr Naturwahrheit verbunden. Die Farben seiner Gewänder vereinigen mit dem reinen Geschmack und der Weiche derselben, eine grössere Breite. Das realistische Prinzip ist bei ihnen nur in der genaueren Ausbildung des Einzelnen, welches eine feine Andeutung des Stoffartigen herbeiführt, wahrzunehmen. Nackte Figuren sind mit grösster Treue bis in's Einzelnste nach der Natur studirt. Auch sonst finden sich unbekleidete Theile mit vieler Wahrheit wiedergegeben, besonders die Hände. Nur die Füsse bleiben schwach. Fast die hervorragendste Eigenschaft seiner Kunst ist aber die bis dahin unerhörte Kraft, Tiefe, Klarheit und Harmonie der Färbung. Um diese zu erreichen bediente er sich einer von ihm verbesserten Art der Oelmalerei, welche zwar schon seit langer Zeit und sehr häufig, aber in wenig ausgebildeter Form und fast nur zu untergeordneten Zwecken in Anwendung gekommen war. Nach den neuesten und gründlichsten Untersuchungen[1] bestanden die von ihm in Anwendung gebrachten Vortheile, zu denen er ohne Zweifel selbst erst sehr allmälig gelangt war, vornehmlich aus folgenden Stücken. Zuvörderst beseitigte er ein Haupthinderniss für die bisherige Anwendung der Oelmalerei für eigentliche Gemälde. Um das langsame Trocknen der Oelfarben zu beschleunigen, war es schon nach früherer Erfahrung erforderlich, ihnen etwas Firniss zuzusetzen, welcher aus mit einem Harz gekochten Oel bestand. Wegen der zu dunklen Farbe

[1] Sir Charles Eastlake. Materials for a history of oilpainting. London 1847. Longman Cap. VIII. — XI.

dieses Harzes, wozu man Bernstein, häufiger noch Sanderac nahm, war dieses aber bisher nicht thunlich, weil er durch die dunkle Farbe auf die meisten Farben zu verändernd einwirkte. Hubert van Eyck gelang es nun den Firniss so farblos zu bereiten, dass er ihn, ohne jenen Nachtheil, bei allen Farben anwenden konnte. Bei dem eigentlichen Malen aber ging er folgendermassen zu Werke. Auf einem so stark geleimten Kreidegrund, dass die Oelfarbe nicht in dessen Oberfläche eindringen konnte, trug er den Umriss auf, dann untermalte er das Bild leicht in Oel mit einer meist warmbräunlichen Lasurfarbe, so dass durchaus die weisse Kreidefläche durchschimmerte, und trug hierauf endlich die Lokalfarben, dünner in den Lichtern, dicker in den Schatten, auf. In den letzteren benutzte er öfter jene Untermalung als Folie. In allen übrigen Theilen bildete er das Verhältniss der Deck- zu den Lasurfarben so aus, dass er dadurch überall jene Vereinigung von Kraft und Klarheit erhielt. In der Pinselführung erwarb er sich endlich die ganze Freiheit, welche seine neue Technik ihm gewährte, indem er, wie der auszudrückende Stoff es erheischte, bald die Züge des Pinsels stehen liess, bald sie zart verschmolz. Von drei Werken, welche ihm jetzt alle wohl mit vollem Recht beigemessen werden, ist nur eins historisch beglaubigt. Da indess die beiden anderen, wie aus dem historischen Zusammenhange erhellt, demselben nothwendig in der Zeit vorausgehen, werde ich zuerst von diesen handeln. Das eine, jetzt im Nationalmuseum in St. Trinidad zu Madrid befindliche,[1] stellt in sehr reicher und ganz eigenthümlicher Weise einen schon sehr früh von der christlichen Kunst behandelten Gegenstand, den Sieg des neuen über den alten Bund, oder der christlichen Kirche über die Synagoge durch den Opfertod Christi dar, und dürfte, da es sich in der ganzen Kunstform dem, wahrscheinlich etwa um 1420 angefangenen Hauptwerk des Hubert van Eyck,[2] wovon später gehandelt werden wird, eng anschliesst, etwa in den Jahren von 1415

[1] Im Jahre 1786 noch in der Kapelle des heil. Hieronymus zu Palenzia, später im Kloster del Parral zu Segovia. — [2] Obgleich ich dieses Bild nicht gesehen habe, so trete ich doch dem Urtheil von Passavant, der es für ein Werk des Hubert van Eyck hält (S. die christl. Kunst in Spanien. Leipzig 1853 bei Rudolph Weigel. S. 126 ff.) mit um so grösserer Ueberzeugung bei, als ich seine Angabe, dass es in allen Stücken mit jenem späteren Werk des Hubert, dem Genter Altar, übereinstimmt, in einer trefflichen, auf dem Kupferstichkabinet zu Berlin befindlichen Durchzeichnung, für den Charakter der Köpfe, der Zeichnung der Hände, dem Geschmack der Gewänder durchaus bestätigt finde. Cavalcaselle misst es dagegen in seinem Werk „the early Flemish painters“ dem Jan van Eyck bei. Vgl. S. 92. Ich kann indess hier die Mittheilung nicht unterdrücken, dass ein so feiner Kenner, als Otto Mündler, darin nur die Hand eines Schülers erkennen will.

bis 1520 ausgeführt worden sein. Es athmet in allen Theilen den Geist der kirchlichen Kunst des Mittelalters. Unterhalb einem prachtvollen gothischen Baldachin mit einem Spitzthürmchen thront, in der Linken ein Scepter, mit der Rechten segnend, Gott Vater.[1] Zu seinen Seiten, ebenso, rechts die lesende Maria, links der schreibende Johannes der Evangelist. An den Wangen seines Throns die Zeichen der vier Evangelisten, zu seinen Füssen das makellose Lamm, als das Symbol seines einigen Sohnes, welchen er gegeben hat, durch seinen Opfertod zu sühnen die Sünden der Welt. Unterhalb des Lamms strömt dieses Sühnopfer in Gestalt von Wasser, worin Hostien schwimmen, hervor und ergiesst sich in ein Blumengärtchen, worin sechs musicirende Engel den Segen Gottvaters auf verschiedenen Instrumenten begleiten. Diesen schliessen sich zu beiden Seiten singende Engel unter gothischen Baldachinen an, welche ebenfalls in, nur minder hohen, Spitzthürmen endigen. Ein Spruchzettel in der Hand des einen zur Linken giebt durch die Inschrift: „Can, etc. fons ortorum puteus aquarum viventium“ über die Bedeutung jenes Wassers nähere Auskunft, es ist nämlich damit nach dieser Stelle des hohen Liedes (Kap. IV. V. 15) „der Brunnen der Gärten, der Born lebendiger Wasser gemeint.“ Dieser Born strömt denn auch in einen gothischen Brunnen aus, welcher sich in der Mitte des Vordergrundes erhebt, und in der bekannten Beziehung mit einem, seine Jungen mit seinem Blut fütternden Pelican geziert ist. Zur Rechten des Brunnens die dadurch beseligten Vertreter des siegreichen Christenthums. An der Spitze der stehende Pabst, den hohen Kreuzesstab mit der Fahne in der Linken, mit der Rechten den verehrend knieenden Kaiser auf den Brunnen, als den Quell des Heils, weisend. Hinter beiden andere, geistliche und weltliche Herren. Links vornan, der stehende Hohepriester die zerbrochene Siegesfahne in der Rechten, um den Augen eine Binde, mit der Linken bemüht, einen knieenden Juden von der Verehrung abzuhalten. Sonst noch acht Juden, welche in lebhaften Bewegungen Abscheu und Verzweiflung ausdrücken. In den drei oberen Figuren, wie in den Engeln, ist ein tiefes religiöses Gefühl mit einem reinen Schönheitssinn gepaart. In den unteren findet sich eine scharfe, bildnissartige Charakteristik. Besondere Bewunderung verdient das Augenblickliche und Dramatische in den Motiven

[1] Ich weiche hier von Passavant und Cavalcaselle ab, welche diese Figur für Christus halten.

einiger Juden. Die Färbung in diesem, abgesehen von der oberen Ausladung etwa 5' 6'' hohen Bilde ist harmonisch und klar, indess von ungleich weniger Kraft und Tiefe, als in dem Genter Altar, die höchst sorgfältige Ausführung von der grössten Meisterschaft.

Der im Museum zu Neapel befindliche heil. Hieronymus, welcher dem grossen, vor ihm auf den Hinterfüssen sitzenden Löwen einen Dorn aus einer Vordertatze zieht.[1] Der Kopf des Heiligen ist sehr würdig, sein braunes Gewand, von breiten Falten, in einem reinen Geschmack, der röthlichbraune Fleischton von ausserordentlicher Kraft und Tiefe, die vielen Einzelheiten in dem Gemach, der Kardinalshut, Bücher, von denen eins aufgeschlagen, Fläschchen u. s. w., von überraschender Wahrheit.[2]

Das durch eine Inschrift auf dem Bilde sicher beglaubigte Hauptwerk des Hubert van Eyck ist indess ein grosses, aus zwei Reihen von einzelnen Tafeln bestehendes Altargemälde, welches von dem Bürgermeister von Gent, Judocus Vyts, Herrn von Pamele, und seiner, aus der sehr angesehenen Familie Burlut stammenden Frau Elisabeth für ihre Begräbnisskapelle in der Kathedrale in Gent bestellt wurde. Der Künstler siedelte zur Ausführung desselben, wahrscheinlich im Jahr 1420 nach Gent über, wo er im Jahr 1422 Mitglied der Brüderschaft von unserer lieben Frau wurde.[3] Er hat darin in sehr reicher Ausgestaltung den Hauptinhalt des Christenthums, die Lehre von der Erbsünde und der Versöhnung dargestellt. Die erste tritt uns, wie aus der beigefügten Abbildung des Ganzen (Fig. 20 u. 21, die Titelblätter beider Bände) erhellt, allein in den beiden äussersten Flügeln, der oberen, nur lebensgrosse Figuren enthaltenden, Reihe, in Adam und Eva entgegen. Nirgend spricht sich der Realismus so entschieden aus, als in diesen beiden Figuren. Sie sind offenbar nach zwei lebenden Modellen gemalt, und zwar so im Einzelnen, dass z. B. selbst die kurzen Haare, welche sich häufig an den Beinen und Armen des männlichen Körpers finden, sehr genau wiedergegeben sind. Auch in den Gesichtern sind augenscheinlich die Züge der Modelle beibehalten worden. Der Körper, wie die

[1] Dieses früher ganz willkürlich dem Colantonio del Fiore, dessen beglaubigte Bilder in den conventionellen Schulformen des Giotto gemalt sind, beigemessene Bild wurde zuerst von mir, bei meinem Aufenthalt in Neapel im Jahr 1841, für ein Werk des Hubert van Eyck erkannt. Näheres darüber im Kunstblatt von 1847. S. 162 f. — [2] Ein Umriss dieses Bildes bei d'Agincourt. Histoire des arts par les monuments. Peinture Pl. 132. Die Herausgeber der neuen Ausgabe des Vasari legen dieses Bild dem Jan van Eyck bei. — [3] S. Carton, les trois frères van Eyck. S. 36.

Gesichtszüge der Eva sind keineswegs schön, und auch ihr Ausdruck ziemlich gleichgültig. Adam erscheint im Körper wie im Kopf als ein kräftiger Mann. Sowohl der Ausdruck, wie die erhöhte Röthe seines Gesichts geben seine geistige Erregtheit bei der Uebertretung des göttlichen Gebots zu erkennen. Besonders aber machen sich diese Figuren durch die erstaunliche Wahrheit und die meisterliche Modellirung in einem warmen, klaren und tiefen Ton geltend.[1] In dem kleinen Felde über dem Adam ist, grau in grau, das Opfer von Kain und Abel, in dem über der Eva, als erste, schreckliche Folge des Sündenfalls, der Todschlag des Kain vorgestellt. Der geistige Zusammenhang führt uns zunächst auf das mittlere Bild der unteren Reihe. Hier sehen wir in der Mitte das, nach der Offenbarung Johannis genommene, makellose Lamm, als das Symbol Christi, auf dem Altar, durch dessen, aus seiner Brust in einen, neben ihm stehenden goldenen, Kelch fliessende Blut die Erlösung des menschlichen Geschlechts von der Erbsünde bewirkt wird. Dieses Lamm bildet nun den Mittelpunkt, worauf sich alle anderen Figuren sämmtlicher Tafeln des Altarbildes näher oder ferner beziehen. Zunächst dem Altar sehen wir vierzehn knieende Engel, von denen die vier hintersten die vornehmsten Werkzeuge der Passion, das Kreuz, die Lanze, den Schwamm und die Martersäule halten, die acht folgenden anbeten, die beiden vordersten Rauchfässer schwingen. Im Vordergrunde, zu beiden Seiten des Brunnens des Lebens,[2] rechts zunächst die knieenden Propheten mit den aufgeschlagenen Büchern ihrer Weissagungen, links, ebenso knieend, die zwölf Apostel und wahrscheinlich der heil. Stephanus. Hinter ihnen der geistliche Stand, Päbste, Bischöfe, Aebte, Priester, und gleichsam von ihnen beschirmt, auch Männer aus dem Stande der Laien. Hinter den Propheten aber der Stand der Laien, unter ihnen Dichter, welche dem Lamm ihre errungenen Lorbeerzweige darbringen. Im Hintergrunde der blumenreichen Wiese, welche die Räumlichkeit bildet, worauf alles Erwähnte vorgeht, eine hüglichte Ferne mit Baumwuchs, hinter welchem das himmlische Jerusalem, als eine thurmreiche Stadt im Charakter des Mittelalters, hervorragt. Aus demselben sind rechts

[1] Letztere Eigenschaft ist jetzt nur noch aus den sehr getreuen Copieen des Malers Schultz, welche sich im Besitz des Museums von Berlin befinden, zu erkennen. Die Originale, welche seit einer Reihe von Jahren in einer Polterkammer der Kirche St. Bavo aufbewahrt wurden, sind glücklicherweise neuerdings ihrem Untergange durch Versetzung in das Museum von Brüssel entzogen worden. — [2] An dem Rande des Brunnens stehen die Worte: Hic est fons aquae vitae procedens de sede Dei agni.

die heiligen Märtyrer, links die heiligen Märtyrerinnen mit ihren Palmen herausgetreten. Unter den erstern sind Stephan, als der älteste von allen, und Lievin, als der Schutzheilige von Gent; unter den letzteren Dorothea, Agnes, Barbara kenntlich. Ganz oben in der Luft, über dem Lamm, der heilige Geist als Taube, von welchem Strahlen nach allen Seiten ausgehen. Die Mannigfaltigkeit und Bedeutung der Charaktere und des Ausdrucks in den einzelnen Figuren sind hier höchst bewunderungswürdig, das frische Grün der Wiese, das lichte, leuchtende Blau des Himmels entspricht wunderbar der geistigen Stimmung der durch das Lamm errungenen Seligkeit. In den vier Flügeln dieser unteren Reihe schliessen sich sehr sinnreich, auf der Seite des geistlichen Standes, die Einsiedler und Pilger, als die Repräsentanten derjenigen an, welche die Kirche Christi durch ein contemplatives, auf der Seite des Standes der Laien, die Streiter Christi und die gerechten Richter, welche dieselbe durch ein actives Leben gefördert haben. Langsam und feierlich bewegt sich, aus einer Bergschlucht hervorkommend, der Zug der Einsiedler heran. An der Spitze der älteste, Paulus, ihm zunächst, an seinem Kreuze kenntlich, Antonius. Ganz am Ende Maria Magdalena und die ägyptische Maria, als die beiden ersten Einsiedlerinnen. Von den Bildern der unteren Reihe ist dieses das vorzüglichste. Bewunderungswürdig ist die Mannigfaltigkeit der Köpfe. Feurige Begeisterung, milde Andacht, an Wahnsinn grenzende Ueberspannung, Gefühl des unerbittlichen Grimms gegen Andersgläubige, wechseln miteinander ab, zugleich sind die Fleischtheile von einer seltnen Gluth, endlich die tiefe, düstere Haltung eben so sehr dem Gegenstand entsprechend, als vortrefflich abgewogen. Den Pilgern auf dem nächsten Flügel bedeutet der in riesenhafter Gestalt rüstig voranschreitende heilige Christoph, dass sie sich dem Ziel ihrer Wanderung nähern. Sein grosser rother Mantel umgiebt ihn in breiten und weichen Falten. In den Pilgern erkennt man wieder besonders deutlich das Studium aus dem Leben. Ernste, würdige Köpfe wechseln mit gleichgültigen, überspannte mit fröhlich-lachenden, wie dieses der Künstler bei den damals so häufigen Wallfahrten gesehen haben mochte. Der Ton des Fleisches hat hier nicht ganz die Tiefe und Klarheit, wie auf dem vorigen Flügel. Von grosser Bedeutung ist indess die Landschaft. Die weite Ferne mit hineinführendem Wege deutet glücklich an, dass die Pilger schon einen grossen Weg zurückgelegt haben. In einem klaren Flüsschen, worin

sich Bäume an dessen Rande spiegeln, in einer sonnenbeschienenen Wiese dahinter, spricht sich indess schon das reine und tiefe Naturgefühl aus, welches erst 200 Jahre später in den Landschaften Ruysdaels zu einem besonderen Fach und in grösster Vollkommenheit ausgebildet wird. In dem Flügel auf der Seite des activen Wirkens wird der Zug der Streiter Christi durch drei heldenmässige, lorbeerbekränzte Gestalten in Harnischen von glänzend geschliffenem Stahl eröffnet. Nach den Zeichen in den Standarten, welche sie tragen, stellen sie, wie zuerst de Bast bemerkt, die Heiligen Sebastian, Georg und Michael, als die Schutzheiligen der drei alten flandrischen Genossenschaften des Bogens, der Armbrust und der Fechtkunst dar. Drücken die beiden zu den Seiten Einfachheit, Tüchtigkeit und Treue in ihren Zügen von ächtgermanischem Charakter aus, so ist es dem Künstler in dem mittleren, in welchem man durch das rothe Kreuz auf seinem silbernen Schilde den heiligen Georg erkennt, gelungen, den innersten Kern des religiösen Ritterthums zur ergreifendsten Anschauung zu bringen. Wir sehen hier nämlich eine gewaltige Heldennatur, welche sich im Vollgefühl ihrer Kraft vor der Gottheit, hier das Lamm, worauf er fest hinblickt, demüthigt. Der hochbetagte Kaiser, welcher sich ihnen anschliesst, soll am wahrscheinlichsten Karl der Grosse sein, der, als Herr von Flandern, dasselbe noch in spätem Alter besuchte, und auch als Heiliger hier die meiste Anwartschaft hat. Unter den übrigen gekrönten Häuptern ist der durch Adel der Züge und Ausdruck der Andacht ausgezeichnetste wohl gewiss der im Mittelalter mit Recht so hoch gefeierte König Ludwig der Heilige. Im geistigen Gehalt steht dieser Flügel auf gleicher Höhe mit dem der Einsiedler. In der Landschaft steht er dem mit den Pilgern kaum nach. Ueber der zerklüfteten Felsenwand unmittelbar hinter den Reitern sieht man zunächst grüne, mit Bäumen besetzte Anhöhen, hinter welchen Thürme hervorragen. In noch grösserer Ferne gewahrt man eine mit Felsenschlössern gekrönte Bergkette, hinter denen endlich schneebedeckte Gipfel den Horizont abschliessen. Hier hat Jan van Eyck wohl ohne Zweifel den frischen Eindruck der Pyrenäen wiedergegeben, welche er während seines Aufenthalts in Portugal im Jahr 1429, also vor der Beendung des Werks, gesehen hatte. Der sich anschliessende Flügel der gerechten Richter steht zwar auf derselben Höhe der künstlerischen Ausbildung, die Charaktere der Köpfe entsprechen indess der Aufgabe minder als die auf dem vorigen. Dagegen hat derselbe

das Interesse, dass sich darauf nach einer schon im 16. Jahrhundert vorhandnen Tradition die Bildnisse der beiden van Eyck befinden. Dem vorderen Reiter, in einem prächtigen Pelz von blauem Sammet, hat Jan van Eyck, als der Hauptperson, ohne Zweifel als ein Zeichen seiner Verehrung, die Züge seines Bruders und Lehrers Hubert geliehen. Er erscheint als ein ältlicher Mann von gutem, freundlichen Ausdruck. Sich selber hat er, mehr rückwärts, eine ungleich bescheidnere Rolle angewiesen. Er hat ein schwarzes Kleid an und ein schwarzes Tuch um den Kopf. Seine viel jüngeren Züge haben etwas Aufgewecktes. Um sich im Spiegel malen zu können hat er angenommen, dass er sich, während sonst alle vor sich schauen, umwendet, um zu seinem Nachbar zu sprechen. Die Landschaft ist im Charakter der vorigen durchgeführt, nur fehlt hier die weite Fernsicht. Sehr bemerkenswerth ist, dass sich auf diesen beiden Flügeln die Individualisirung auch auf die Pferde erstreckt, in deren Köpfe man sehr deutlich sanfte und muthige, gutartige und böse, unterscheidet. Endlich gewähren sie uns noch, in den glänzenden Harnischen, den reichen Trachten und dem prächtigen Schmuck der Pferde in Zaumzeug und Satteldecken, das anschaulichste Bild von dem Hof des grossen Gönners des Jan van Eyck, Philipp des Guten, des prachtvollsten von Europa in jener Zeit. Um auszusprechen, dass selbst die Verdammten das Lamm verehren, befand sich ursprünglich unter dem Mittelbilde der unteren Reihe, eine Staffel, worauf die Hölle mit ihren, die Kniee beugenden Bewohnern dargestellt war. In Wasserfarben ausgeführt wurde es leider schon früh beim Reinigen von unwissenden Malern verdorben.[1] In der Reihefolge der Gedanken in diesem grossen Werk werden wir zunächst auf den Gott Vater geführt, welcher die Mitte der oberen Reihe einnimmt. Der Künstler hat dieser thronenden Figur, welche die Rechte zum Segnen der, dem makellosen Lamme ihre Verehrung darbringenden, Gläubigen erhoben hat, und in der Linken ein kristallnes, reich mit Edelsteinen besetztes Scepter hält, im Wesentlichen die traditionellen Züge der Christusbilder benutzt, indess den Bart verlängert, und den Ausdruck der Würde gesteigert. Die päbstliche Krone auf seinem Haupte ist wieder auf das Prachtvollste mit Perlen und Edelsteinen geschmückt. Der Faltenwurf des Mantels, von dem tiefsten, sattesten Roth, ist aber von

[1] Die älteste Nachricht hievon findet sich bei Vaernewyck historie van Belgis. Blatt 119 a, später auch bei van Mandor. Bl. 124 b.

einer Reinheit und Breite des Styls, und lässt die Form der Beine so deutlich verfolgen, dass es nur wenig sitzend dargestellte Figuren gibt, welche sich darin dieser vergleichen lassen. In der heiligen Jungfrau zu seiner Rechten, welche im Gebet vertieft, leise ein geheimnissvolles Wort auszusprechen scheint, herrscht nicht blos der der deutsch-niederländischen Kunst so oft eigenthümliche Ausdruck jungfräulicher Einfalt und Reinheit, sondern auch in dem edlen Oval, den grossen, gewölbten Augenliedern, der Nase, dem feinen Munde, eine in dieser Schule höchst seltene Reinheit der Form. Die reiche Krone, welche ihr Haupt als Himmelskönigin bedeckt, prangt nicht blos mit Perlen und Edelsteinen, in symbolischer Beziehung auf Reinheit und Liebe, sind Lilien, Rosen, Maiblumen und Rittersporn eingemischt. Ihr Gewand ist von dem tiefsten, sattesten Blau, und steht in der Trefflichkeit des Wurfs, dem des Gott Vaters sehr nahe. Einen entschiedenen Gegensatz mit der Maria bildet Johannes der Täufer zur andern Seite desselben. Das mächtige Haar, welches sein Haupt von kräftigen Zügen umwallt, ist dessen einziger Schmuck. Nach der alten Tradition, welche ihn gewöhnlich so darstellt, dass er auf die Gegenwart der Gottheit aufmerksam macht, deutet er auch hier, auf die Versammlung der Gläubigen in der unteren Reihe herabblickend, mit der Rechten auf Gott Vater. Der Prachtmantel, unter welchen man sein härenes Kleid sieht, ist von schön grüner Farbe. Um den feierlich-kirchlichen Eindruck dieser drei Figuren noch zu erhöhen, heben sich ihre Köpfe noch vom Goldgrund ab, und wird der sonstige Hintergrund nur von gemusterten Teppichen gebildet. Es bleiben jetzt nur noch die Flügel mit den Engeln und der heiligen Cäcilie zu betrachten übrig, welche den Segen des Gott Vater mit ihrem Gesang und Spiel begleiten. Unter den singenden Engeln neben der Maria gibt der vorderste, wie alle mit einem prächtigen Mantel bekleidet, mit der erhobenen Rechten den Takt an, während die Linke das bewegliche Notenpult regiert. Ihm und dem zunächst hinter ihm sieht man an der Oeffnung des Mundes an, dass sie Bass, so wie den am meisten zurück, dass sie Sopran singen. Die grösste Wahrheit war hier der Hauptzweck des Künstlers, so dass er die Verzerrungen, welche bei den letzteren die hohen Töne hervorbringen, und deren er ähnliche ohne Zweifel bei singenden Chorknaben beobachtete, nicht scheute. Er trifft hier durchaus mit dem Luca della Robbia in seinen berühmten, in Marmor aus-

geführten Engeln im Museum von Florenz zusammen. Wie die grossen italienischen Meister hat er ihrem Haupthaar durchweg eine goldige Farbe gegeben, welche mit Recht schon an sich für schön gehalten, zugleich mit dem Ton des Fleisches die glücklichste Harmonie bildet. Auf dem entsprechenden Flügel zieht vor allem die die Orgel spielende heilige Cäcilie die Aufmerksamkeit auf sich. Als Prinzessin in einem mit Hermelin verbrämten Mantel von schwarzem Goldbrocat gekleidet, ist sie ganz in ihrem Spiel versenkt. Für die Instrumente, welche zwei Engel spielen, einem Violoncell und einer Harfe, ist gerade eine Pause eingetreten. In den Köpfen beider entspricht der Ausdruck des Aufmerkens, wenn sie wieder einfallen müssen, unvergleichlich dem Abzählen der Takte mit den Fingern. Ein Engel, von dem man indess nur wenig sehen kann, ist beschäftigt, die Bälge der Orgel zu treten, welche im Holzwerk wie in den Pfeifen von der seltensten Wahrheit und der grössten und meisterlichsten Ausführung ist. Der Hintergrund dieser beiden Flügel wird von einer hellblauen Luft gebildet. Ich gehe jetzt zur Betrachtung der Vorstellungen auf den Aussenseiten der Flügel über (siehe Figur 22). Die der oberen Reihe schliessen in sinnreicher Weise den geistigen Inhalt des ganzen Werks ab. Es ist darin die Prophezeihung und die Verkündigung Mariä, und dieses Mysterium selbst, wodurch das Werk der Erlösung seinen Anfang nahm, dargestellt. Wir sehen daher oben in zwei Halbrunden, in halben Figuren die Propheten Micha und Zacharias. Der erste, über der Maria befindliche, schauet in erhabener Begeisterung auf die Jungfrau herab. Sein Ausdruck entspricht ganz den auf einem Spruchbande über ihm befindlichen Worten: „Ex te egredietur, qui sit dominator in Israel.“ [1] Der Prophet Zacharia deutet mit lebhafter Gebährde auf das aufgeschlagene Buch seiner Weissagungen. Sein Kopf ist ungleich minder bedeutend. Dasselbe gilt von den ganzen Figuren der erithreischen und cumaeischen Sibylle, auf den entsprechenden Feldern der beiden andern Flügel, welche bekanntlich im Mittelalter als die Verkündiger Christi unter den Heiden angesehen wurden. In der Verkündigung drücken die Gebährde, der auf der Brust gekreuzten Hände, sowie die feinen Züge des Kopfes der Jungfrau, trefflich die in lateinischer Sprache beigeschriebenen Worte der Demuth und Ergebung: „Siehe, ich

[1] „Aus Dir wird hervorgehen, welcher da wird sein der König in Israel.“



Der von den van Eyck zu Gent ausgeführte Altar.

bin die Magd des Herrn“ aus. Die Falten des weissen Mantels breiten sich in vielen scharfen Brüchen von seltner Meisterschaft der Modellirung am Boden aus. Bei dem Engel Gabriel, welcher, den Lilienstengel in der Linken, mit der Rechten bedeutend nach Oben weist, ist in dem Munde das Sprechen sehr lebendig ausgedrückt. In den Schwingen, welche dem grünen, damals noch in Europa seltnen Papagei entlehnt sind, findet sich das durch das ganze Werk festgehaltene Prinzip wieder, die Personen der Gottheit und der Engel mit dem Seltensten und Kostbarsten auszustatten, was die Erde irgend bietet. Sein Gewand gleicht in Form, Farbe und Art des Faltenwurfs dem der Maria. Höchst beachtenswerth ist die treffliche perspectivische Ausbildung des Gemachs mit einer Aussicht auf einen Theil der Stadt Gent, und die mir aus so früher Zeit hier nur allein bekannten Wiedergabe des Schlagschattens der Figur und der Flügel des Engels an der Wand.

Die Aussenseite der unteren Reihe der Flügel, worauf ich jetzt schliesslich übergehe, enthalten in vier steinernen Nischen von gothischem Styl die Bildnisse der Stifter des Altars und ihrer Schutzheiligen. Es darf nicht Wunder nehmen, dass der von den van Eyck zu einer so hohen Meisterschaft ausgebildete Realismus, wo er sich auf seinem eigentlichsten Felde, der Bildnissmalerei bewegt, das Bewunderungswürdigste leistet. Setzt schon die Art, wie in dem Bildniss des Stifters, Judocus Vyts, Herrn von Pamele und Bürgermeister von Gent, allen Anforderungen der Kunst, der Zeichnung, der Verkürzung, der Modellirung und der Färbung, auf das Vollkommenste genügt ist, jeden, mit der Kunstgeschichte Vertrauten, in so früher Zeit (um 1432) in Erstaunen, so wird dieses noch ungemein erhöhet durch die tiefe und wahre Auffassung des Charakters, und durch das Festhalten des Ausdrucks einer inbrünstigen Andacht. Aber auch seine Gemahlin Lisbette Vyts, aus der in Gent hoch angesehenen Familie der Burlut, in deren Zügen sich die ehrenhafte Hausfrau ausspricht, steht in der künstlerischen Vollendung auf gleicher Höhe. Die Gestalten der beiden Johannes zeigen uns wieder eine neue Seite der den verschiedensten Aufgaben gewachsenen Kunst dieser Meister. Sie haben sich hier nämlich die Aufgabe gestellt, steinerne Statuen, wie sie zu ihrer Zeit an gothischen Kirchen vorhanden waren, möglichst treu nachzuahmen. Es sind daher nicht allein der Ton, die Lichter und

Schatten des Steins mit ihren Reflexen, mit seltenster Wahrheit wiedergegeben, sondern auch in dem Haupthaar, im Felle des Täufers, mit Aufgeben der ihnen so geläufigen Naturwahrheit, die conventionelle Behandlung beobachtet, wie die Natur des Steins sie erforderte. Dasselbe gilt von den scharfen und wulstigen, die Bewegung der Gestalten so wenig wiedergebenden, Falten der Gewänder. Um die Wirkung der Statuen zu erreichen, ist auch der Vortrag des Pinsels breiter. Nur in den Köpfen tritt die Eigenthümlichkeit der Künstler wieder in ihrer ganzen Grösse auf. Der auf das Lamm in seiner Linken deutende Johannes der Täufer vereinigt mit einem edlen und würdigen Charakter eine grosse formelle Schönheit, und das letzte gilt ebenso von den jugendlichen Zügen des milden und sanften Johannes dem Evangelisten, welcher ruhig auf das, unter der Kraft seines Segens sich ohnmächtig krümmende, aus seinem Kelche emporsteigende Ungethüm herabblickt.

Leider war es dem Hubert van Eyck nicht vergönnt, dieses grossartige Werk in allen Theilen selbst auszuführen. Den 16. September 1426 starb er und wurde in der Familiengruft der Vyts unter ihrer Kapelle in der Kathedrale bestattet. Nur auf Bitten des Bestellers, Judocus Vyts, entschloss sich sein viel jüngerer Bruder und Schüler, Jan van Eyck, dasselbe in den noch fehlenden Theilen zu beendigen, womit er bis zum 6. Mai des Jahrs 1432 zu Stande kam.[1] Aus einer genauen Vergleichung aller Tafeln dieses Altars mit den, als von Jan van Eyck allein herrührend, sicher beglaubigten Bildern, ergibt sich, dass die folgenden Theile in Zeichnung, Färbung, Art des Faltenwurfs der Gewänder und Behandlung entschieden von ihm abweichen, mithin mit Sicherheit seinem Bruder Hubert beigemessen werden können. Von der inneren Seite der oberen Reihe: Gott Vater, Maria, Johannes der

[1] Alles dieses erhellt aus folgender, auf den Rahmen der Aussenseiten der vier unteren Flügel befindlichen, gleichzeitigen Inschrift:

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus,
Incepit, pondusque Johannes arte, secundus
Frater, perfecit, Judoci Vyd prece fretus
VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerJ.

Aus dem letzten Verse, einem Chronostichon, ergibt sich jene Jahrszahl 1432.

Diese höchst wichtige Inschrift wurde im Jahr 1823 unter einer Ueberstreichung mit grüner Farbe entdeckt, die darin fehlenden, ersten anderthalb Worte der dritten Zeile aber glücklich durch eine alte Abschrift, welche Louis de Bast in Belgien aufgefunden hatte, ergänzt. Ueber eine Verschiedenheit der Interpunktion in der zweiten Zeile, vergl. Carton, les trois frères van Eyck S. 57 ff. und meine Anzeige dieser Schrift im Deutschen Kunstblatt von 1849 No. 16 und 17, und Hotho, die Schule von Hubert van Eyck Th. 2, S. 82.

Täufer, die heilige Cäcilie mit den spielenden Engeln, Adam und Eva. Von der inneren Seite der unteren Reihe: die Seite des Mittelbildes, worauf sich die Apostel und die Heiligen befinden, und die Flügelbilder mit den Eremiten und den Pilgern, bis auf die Landschaften. Dagegen verrathen in den obigen Stücken die Hand des Jan van Eyck, von der inneren Seite der oberen Reihe, der Flügel mit den singenden Engeln, von der inneren Seite der unteren Reihe, vom Mittelbilde, die Seite mit den Patriarchen, Propheten u. s. w., so wie die ganze Landschaft, die Flügel mit den Streitern Christi, den gerechten Richtern und auch die Landschaften auf den Flügeln mit den Eremiten und den Pilgern, endlich sämmtliche Aussenseiten der Flügel, also die Portraite der Stifter, die Verkündigung und die beiden Johannes. Nur der Prophet Zacharias und die beiden Sibyllen zeigen eine schwächere Hand.[1]

Jan van Eyck hat bis auf die neueste Zeit den Namen des Hubert van Eyck fast völlig verdunkelt, denn, wiewohl der letztere ohne Zweifel am frühsten diese neue Kunst- und Malweise ausgebildet hat, so breitete sich doch der Ruf derselben über die Grenzen der Niederlande, namentlich nach Italien, erst aus, als Hubert schon gestorben war. Schon sehr früh wurde daher der gerechte Ruhm, den sich diese ganze neue Kunst in Europa erwarb, auf den Namen des Jan van Eyck übertragen. Bereits im Jahr 1455 schrieb der italienische Gelehrte Facius, dass Jan van Eyck für den grössten Maler des Jahrhunderts erklärt werde, ohne Hubert auch nur zu erwähnen.[2] So nennt auch Giovanni Santi in seinem bekannten Gedicht nur den „gran Jannes.“ Jan war es, zu dem Antonello da Messina nach Brügge ging, um sich diese neue Kunstweise anzueignen, und Jan wird auch allein von Vasari in seiner ersten Ausgabe von 1550 genannt, Hubert aber erst in der zweiten von 1568, und auch dort nur sehr beiläufig, erwähnt. Dem Vasari aber schreiben wieder die meisten Schriftsteller nach, und dem

[1] Hotho beschränkt den Antheil des Jan van Eyck an diesem Altar in demselben Werk Th. 2, S. 89 ff. auf ein ungleich kleineres Maass. Da ein Handbuch nicht der Ort für weitläufige Controversen ist, muss ich mich hier mit der allgemeinen Erklärung begnügen, dass mich seine Gründe nicht überzeugt haben. Schon die Inschrift scheint mir mit einer solchen Annahme nicht verträglich. Wenn Hubert das Ganze, bis auf ein Geringes, allein vollendet hätte, so würde sein Antheil durch den Ausdruck „Incepit“ sehr ungenügend ausgedrückt sein, und auch wieder der Ausdruck „perfecit“ für eine so geringe Theilnahme des Jan zu viel sagen. — [2] De viris illustribus S. 46: „Johannes Gallicus nostri saeculi pictorum princeps judicatus est.“ Noch andere Zeugnisse der Art für Jan van Eyck bei Cavalcaselle S. 47 f.

van Mander, der bereits im Jahre 1604 in seinem Malerbuch ausführlichere Kunde von Hubert van Eyck giebt, hat man erst neuerdings die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt. Obgleich man über das Geburtsjahr des Jan van Eyck nichts mit Sicherheit weiss, so ist es doch mit grosser Wahrscheinlichkeit etwa um das Jahr 1396 anzunehmen. Auf jenem, oben, auf dem Flügel mit den gerechten Richtern angeführten Bildniss von sich, welches nicht wohl früher als um 1430 gemalt sein kann, erscheint er nämlich als ein Mann von höchstens 35 Jahren. Hiezu kommt, dass neuerdings unumstösslich erwiesen worden, dass er im Jahr 1441 gestorben ist,[1] wonach er mithin ein Alter von 46 erreicht haben würde, welches wieder ganz den sicheren Zeugnissen entspricht, dass er verhältnissmässig früh gestorben sei.[2] Dank den neueren Forschungen sind auch aus seinem Leben wenigstens einige Umstände bekannt geworden. Im Jahr 1420 zeigte er in der Malergilde zu Antwerpen einen in Oel gemalten Kopf vor, welcher dort so viel Aufsehen machte, dass, noch mehr als ein Jahrhundert später, der Adel von Antwerpen der Anstalt einen Becher schenkte, worauf zum Andenken jenes Ereignisses, dasselbe ciselirt war.[3] Er befand sich damals wahrscheinlich schon in dem Dienste des Johann von Baiern, der von 1390—1418 als Bischof von Lüttich sich den Beinamen „sans pitié" erwarb, nachmals aber durch Heirath Herzog von Luxenburg wurde.[4] Vier Monate nach dem am 6. Januar erfolgten Tode dieses Fürsten trat er als Kammerdiener mit einem Gehalt von 100 Livres jährlich in den Dienst von Philipp dem Guten, Herzog von Burgund,[5] und verblieb auch darin bis an seinen Tod. Er erwarb sich das Vertrauen des Herzogs in besonderem Grade, so dass er ihn öfter mit geheimen Aufträgen auf Reisen schickte, welche freilich seine Thätigkeit als Künstler gelegentlich auf längere Zeit unterbrechen mussten. So liessen ihn zwei Reisen dieser Art

[1] Herr de Stoop zu Brügge hat nämlich die Rechnung über die kirchlichen Begräbnisskosten des Jan van Eyck in der Kirche des heiligen Donatian gefunden. Vergl. über die nähere Bestimmung des Jahrs Carton, les trois frères van Eyck S. 42 ff. — [2] S: Marcus van Varnewyck. Historie van Belgis. Ausgabe von 1649 S. 119 und das Lobgedicht des Lucas de Heere, Lehrers des van Mander, wo es heisst: „Van dezer wereldt vroegh dies edel bloeme schiedt." Noch andere Gründe, seine Geburt etwa um 1396 anzusetzen, bei Carton S. 27 ff. — [3] Van Kerckhoff: Notice sur l'Academie d'Anvers 1824. Vergl. Cavalcaselle S. 45. — [4] Der Umstand, dass Jan Eyck gerade bei diesem Herrn diente, unter dessen Herrschaft Maaseyck stand, so wie der andere, dass sich seine Tochter nach dem Tode ihres Vaters als Nonne in ein Kloster zu Maaseyck zurückzieht, spricht sehr dafür, dass die Familie aus diesem Orte stammte. — [5] S. Leon de Laborde. Les ducs de Bourgogne und die ganze Stelle abgedruckt bei Cavalcaselle S. 50.

im Jahr 1426 schwerlich dazu kommen, die grosse Arbeit an dem Altar seines Bruders wieder aufzunehmen,[1] und im Jahr 1428 wurde die Arbeit daran schon wieder auf längere Zeit durch eine Reise nach Portugal unterbrochen, worauf er die Gesandten seines Herrn, de Lannoy und de Roubaix, begleiten musste, um das Bildniss der Braut des Herzogs, Isabella von Portugal, zu malen. Erst als er am Ende des Jahrs 1429 nach Brügge zurückgekehrt war und dort im folgenden Jahr ein Haus gekauft hatte,[2] hat er wahrscheinlich ohne Unterbrechung die Arbeit an dem Altar beendigen können, so dass derselbe, wie schon oben bemerkt, am 6. Mai des Jahres 1432 zur Aufstellung gelangen konnte.

Glücklicherweise sind uns von Jan van Eyck noch verschiedene beglaubigte Werke aufbehalten, woraus seine künstlerische Eigenthümlichkeit ungleich deutlicher zu erkennen ist, als aus seinem Antheil an jenem Altar, worin er, ohne Zweifel sowohl in den Compositionen als in der ganzen Ausbildung, sich seinem Meister und Bruder mit aller Pietät möglichst nahe angeschlossen hat. Jene, seine eignen Werke aber zeigen eine von seinem Bruder sehr verschiedene Eigenthümlichkeit. Er hatte nicht jene Begeisterung für die bedeutungsreichen kirchlichen Aufgaben des Mittelalters, und auch nicht den Schönheitssinn Huberts, weder für die menschlichen Formen, noch für die Gewandung. Sein Sinn drängte ihn in allen Stücken auf die wahrste und treuste Auffassung der einzelnen Naturerscheinung. Mit Ausnahme des Kopfes Christi, wo er sich noch durch den altbyzantinischen Typus binden liess, haben daher fast alle seine Marien und Heiligen nicht allein ein durchaus portraitartiges Ansehen, sie sind sogar bisweilen hässlich in den Formen und ohne sonderliche Erhebung im Gefühl. So führte er den Realismus auch in allen sonstigen Stücken, der Behandlung der Stoffe in den Gewändern, der Ausbildung der Räumlichkeit, mit allen möglichen Nebensachen, mit einer bewunderungswürdigen Meisterschaft durch. Nur in dem Ueberladen seiner Gewänder bei Gestalten aus der idealen Welt mit scharfen und eckigen Brüchen, ist er offenbar dem Vorgange von Sculpturen gefolgt, seine Hände sind endlich häufig zu schmal. Wo es aber seine Aufgabe war Bildnisse zu malen, welches ganz mit seiner Richtung zusammenfiel, erreichte er eine Lebendigkeit der Auffassung, eine Wahrheit der Form und Färbung aller Theile bis zu den grössten

[1] S. dasselbe Werk Vol. I. S. 225 und bei Cavalcaselle S. 50. — [2] Vergl. Carton, les trois frères van Eyck S. 39 und nach ihm Cavalcaselle S. 59.

Einzelheiten, wie kein anderer Künstler seiner Zeit, ja wie überhaupt die Kunst nur selten hervorgebracht hat. In Rücksicht seines Verhältnisses zu der verbesserten Weise der Oelmalerei, theile ich ganz die Ansicht Cavalcaselles, dass er wahrscheinlich seinen so viel älteren Bruder schon im Besitz der neuen Vortheile fand, dieselben aber im Gebrauch zu noch grösserer Vollkommenheit ausbildete.[1]

In der Handhabung des Pinsels herrscht bei ihm eine noch grössere Freiheit und setzt ihn in den Stand, das Stoffartige jedes Gegenstandes mit überraschender Wahrheit wiederzugeben. Bald, wie in den Fleischtheilen, sind die Töne zart verschmolzen, bald, wie bei freiwallendem Haar, leicht hingesetzt. In dem Bestreben abzurunden nähert er sich im Fleisch in den höchsten Lichtern dem Weiss, und geht in den Schatten in ein kräftiges, bisweilen etwas schweres Braun, welches gegen das Gelb gebrochen ist, während es bei Hubert mehr gegen das Röthliche zieht. Bei der Schärfe seines Auges und der erstaunlichen Präcision der Hand, hat er eine besondere Vorliebe für einen mässigen, bisweilen selbst sehr kleinen, Maassstab. Seine Freude am Wiedergeben jeder Naturerscheinung liess ihn gelegentlich aus dem kirchlichen Kreise herausgehen, wie denn der Fang einer Fischotter[2] und eine Badstube[3] schon früh als besonders ausgezeichnete Gemälde angeführt werden, welche indess jetzt verschollen sind. Endlich fand er so viel Gefallen daran, Landschaften mit weiten Aussichten zu malen, dass er dergleichen nicht allein gern in den Hintergründen seiner historischen Bilder anbrachte, sondern auch ein Beispiel bekannt ist, dass eine solche Landschaft den ausschliesslichen Gegenstand eines Bildes ausgemacht hat.[4] Ausser den von ihm in Belgien befindlichen Bildern führe ich nur solche von ihm an, welche leicht zugänglich sind. Minderbedeutende übergehe ich mit Stillschweigen. Ich halte dabei, so viel wie möglich, die Zeitfolge fest. Das früheste, von ihm überhaupt vorhandene Bild ist das mit seinem Namen und 1421 bezeichnete, die Einweihung des Thomas von Becket zum Erzbischof von Canterbury, in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth.

[1] S. S. 44 und 46. Ein nach der Aufschrift im Jahr 1417 in Oel gemaltes Bild von Pieter Christophsen im Museum zu Frankfurt beweist, dass um diese Zeit diese neue Art der Oelmalerei schon im Gebrauch war. Damals aber war Jan van Eyck schwerlich älter als zwanzig Jahr. — [2] S. den Anonymus des Morelli S. 14. — [3] S. Facius a. a. O. — [4] Die Vorstellung der Welt, welche er nach Facius, an derselben Stelle, für Philipp den Guten ausgeführt hat, ist wesentlich nichts anderes gewesen, da es besonders wegen der Angabe verschiedener Ortschaften und der perspectivischen Täuschung berühmt war.

Obwohl es einige schöne Köpfe enthält und von grosser Kraft der Farbe ist, so zeigt das geringere Verständniss und die mindere Meisterschaft doch, dass es eine Jugendarbeit des Meisters ist.[1]

Der heilige Franziskus, welcher vor einer Felsmasse knieend, die Stigmata erhält. Vor ihm, das Gesicht mit der Hand bedeckt, der Laienbruder. In der felsigen Landschaft noch kleinere Figuren. Dieses kleine, bei dem Lord Heytesbury auf seinem Sitz Heytesbury in Wiltshire befindliche Bild zeichnet sich gleichsehr durch seine pastose und feine Ausführung, als die Sattigkeit und Tiefe des warmen Tons aus. Der Umstand, dass der Lord es von seinem Arzt in Lissabon gekauft hat, macht es wahrscheinlich, dass der Meister es während seines Aufenthalts in Portugal in den Jahren 1428 und 1429 ausgeführt hat.[2]

Zunächst folgen in der Zeit die jetzt im Museum zu Berlin befindlichen Flügel des Genter Altars, deren Ausführung von ihm herrührt. Dass er auch die Landschaften auf den, übrigens von Hubert gemalten, Flügeln der Einsiedler und Pilger ausgeführt hat, glaube ich deshalb, weil darauf nur in südlichen Gegenden vorkommende Bäume, als Orangen, Pinien, Cypressen und Palmen mit grosser Naturtreue gemalt sind, aber nur Jan auf seiner Reise nach Portugal Gelegenheit gehabt hatte, dergleichen in der Wirklichkeit zu sehen.

Maria mit dem Kinde unter einem Schirmdach sitzend. Bezeichnet „Completum anno Domini MCCCCXXXII per Johannem de Eyck. Brugis“ und seinem Motto: „Als ich chan“, d. h. So gut ich es vermag,[3] zu Ince in der Nähe von Liverpool. Der Kopf der Maria in diesem Bildchen ist ungewöhnlich edel, die Falten des Gewandes aber scharf und eckig.

Das Bildniss eines Mannes in der Nationalgallerie zu London (Nr. 222). Bezeichnet: „Johés de Eycks me fecit anno MCCCC. 33. Oct. 21, und seinem obigen Motto. Von seltenster Wahrheit und Lebendigkeit, und wunderbarer Präcision und Meisterschaft der Ausführung. Ebendaselbst (Nr. 186) das Bildniss von Jan van Eyck und seiner, wahrscheinlich im Jahr 1430 mit ihm verheiratheten Frau, welche sich im festlichen Anzuge, in einem kleinen Zimmer mit vielen Einzelheiten, stehend, die Hände geben. Zu ihren Füssen ein

[1] Näheres darüber Treasures of art Th. III. S. 349. — [2] Näheres darüber in dem vierten Bande desselben Werks S. 389. — [3] Nach Carton, les trois frères van Eyck S. 73, ist es eigentlich die erste Hälfte des holländischen Sprichworts: „Als ik kan, niet als ik wil.“

langhaariger Dachshund. Bezeichnet: „Johannes de Eyck fuit hic 1434." In keinem anderen Bilde erscheint dieser Meister so auf der vollen Höhe seiner Kunst. Ausser allen oben an ihm gepriesenen Eigenschaften, welche es im seltensten Maasse besitzt, findet sich hier eine Ausbildung der allgemeinen Haltung, des Helldunkels, wie jene ganze Zeit kein zweites Beispiel aufweisen kann. Es darf nicht Wunder nehmen, dass die kunstliebende Maria, Schwester Karl V. und Statthalterin der Niederlande, für dieses Bild einem Barbier einen Posten gab, welcher ihm jährlich 100 Gulden einbrachte, wie uns van Mander erzählt.[1]

Maria mit dem Kinde auf dem Arm, welchem die heilige Barbara, den Stifter, einen Geistlichen in weisser Amtstracht, darstellt. Der Hintergrund Landschaft und Architektur. Dieses kleine, in der Sammlung zu Burleighhouse bei dem Marquis von Exeter befindliche, sehr ausgezeichnete Bild ist eine feine Miniatur in Oel, welche sicher in der Zeit dem vorigen Bilde sehr nahe steht.

Engverwandt ist diesem in jedem Betracht die von einem Engel gekrönte Maria mit dem Kinde auf dem Schoosse, welches von dem ihr gegenüber knieenden Kanzler Philipp des Guten, Rollin, als Stifter, verehrt wird, im Louvre (Nr. 162).[2] Die Maria ist zwar von hübschen Zügen, aber wenig heilig im Charakter, das Kind für Jan van Eyck ungewöhnlich zierlich, der Engel sehr schön, das Bildniss des Kanzlers aber von erstaunlicher Energie und Lebendigkeit. Auch hier finden sich in dem Mantel der Maria die vielen scharfen Brüche. Die Landschaft des Hintergrundes mit einem Fluss, woran eine Stadt liegt, und fernen Schneegebirgen ist die reichste und in unzähligen Einzelheiten ausgeführteste, welche wir von diesem Meister besitzen.

Diesem schliesst sich ein mit dem Jahr 1436 bezeichnetes Bild in der Sammlung der Akademie zu Brügge an, welches in den verschiedenen Theilen von sehr ungleichem Werth ist. Die unter einem Thronhimmel sitzende Maria ist von seltner Hässlichkeit, und das, mit einem Papagei spielende, Kind hat die Züge eines alten Männchens. Auch der Kopf des zur Linken der Jungfrau stehen-

---

[1] Siehe denselben Blatt 126. Dass dieser sagt, jene beiden Leute würden durch die Fides zusammengegeben, beweist nicht, dass dieses ein anderes Bild ist, denn er spricht augenscheinlich von dem Bilde nur nach Hörensagen. — [2] Dieses geht aus einer Stelle in Courtépées Descript. Hist. et Topogr. du Duché de Bourgogne hervor, welche Cavalcaselle hat abdrucken lassen S. 97. Hienach befand sich das Bild vordem in der Sacristei der Kirche Notre Dame in Autun.

den, heiligen Georg, hat durchaus keinen heiligen Charakter. Ungleich würdiger, wenn schon auch von bildnissartigem Ansehen, ist der ihm gegenüberstehende heilige Donatian. Weit am Vorzüglichsten ist aber das Bildniss des knieenden, und von ihm empfohlenen Stifters, des Canonicus Georg de Pala. Die Bestimmtheit seiner höchst individuellen Züge grenzt an Härte. Dieses Bild, auf dem die Figuren etwa $^2/_3$ lebensgross sind, ist unter den uns übrigen Bildern dieses Meisters das grösste. [1]

Das mit demselben Jahr bezeichnete Bildniss des Jan de Leeuw in der Gallerie des Belvedere zu Wien, hat dieselbe Bestimmtheit der Formen, wie das des de Pala, dabei aber ungewöhnlich graue Schatten.

Diesem sehr verwandt ist ein anderes Bildniss in derselben Gallerie, welches dort, indess meines Erachtens irrig, für das Bildniss des Judocus Vyts in höheren Jahren ausgegeben wird.

Die vor einem reichen, gothischen Thurm, ihrem Attribut, sitzende heilige Ursula vom Jahr 1437 im Museum zu Antwerpen, ist vornehmlich interessant, weil wir daraus sehen, wie Jan van Eyck ein Gemälde grau in grau behandelte. Obwohl mit der Pinselspitze ausgeführt, macht es den Eindruck einer fleissigen Federzeichnung.

Der Kopf Christi, als salvator mundi, vom Jahr 1438 im Museum zu Berlin, ist desshalb wichtig, weil wir sehen, wie genau er sich hier in den Hauptformen an den alten, aus dem Orient stammenden, bärtigen Typus gehalten, und seine Eigenthümlichkeit nur in der meisterlichen Ausbildung der Einzelheiten, z. B. des Barts und der warmen und kräftigen Färbung, geltend gemacht hat.

Von bewunderungswürdiger Feinheit und Bestimmtheit in der Durchbildung ist das im Jahr 1439 ausgeführte Bildniss seiner, übrigens keineswegs in der Gesichtsbildung anziehenden Frau in der Akademie zu Brügge. Es ist zugleich in der Färbung wahrer, aber minder warm, als seine sonstigen Bildnisse. [2]

Dieser späteren Zeit gehört die nach ihrem früheren Besitzer, dem Herzog von Lucca, benannte Maria, Nr. 64, im Städelschen Institut in Frankfurt, an. Die thronende Maria ist zwar sehr lieb-

---

[1] Eine Abbildung, worin indess auf den Charakter der Köpfe keine Rücksicht genommen worden, in Cartons Schrift „les trois frères van Eyck S. 72, wo auch die ausführlichen Inschriften auf dem Rahmen vollständig wiedergegeben worden sind. — [2] Am oberen Rande dieses Bildes liest man: „Conjux meus Johannes me complevit 1439, 11. Junii.“ Am unteren Rande: „Etas mea triginta tria annorum. ALS IXH XAN.“

lich und freundlich, entbehrt jedoch des Charakters der Heiligkeit. Das Kind, von starkem Leibe, ist ebenfalls im Kopfe durchaus portraitartig. Die zahlreichen, scharfbrüchigen Falten ihres Gewandes sind zwar vom trefflichsten Machwerk, lassen aber von den Formen des Körpers nichts mehr erkennen.

Ein wahres Wunder für die Haltung und die Ausführung im Kleinen ist endlich ein kleines Altärchen in der Gallerie zu Dresden, dessen Mitte die, mit dem Kinde in einer Kapelle von reicher, romanischer Bauart, thronende Maria, die inneren Seiten der Flügel die heilige Katharina und den, den Stifter empfehlenden, heiligen Georg, die Aussenseiten aber, grau in grau, die Verkündigung darstellen. Durch starkes Lasiren des rothen Gewandes der Maria hat leider die feine Harmonie des Bildes sehr gelitten.

Die Brüder van Eyck hatten eine Schwester, Namens Margaretha, welche eine geschickte Malerin gewesen sein soll, von der sich indess nichts mit Sicherheit nachweisen lässt. Sie starb ebenfalls schon vor ihrem Bruder Jan und wurde, sowie ihr Bruder Hubert, in der Cathedrale von Gent begraben.

Erst seit zehn Jahren hat man die Entdeckung gemacht, dass die beiden van Eyck auch noch einen dritten Bruder, Namens Lambert van Eyck gehabt haben. In dem Kirchenbuch der Cathedrale von Brügge findet sich nämlich unter dem 21. März 1442 die Notiz, dass auf Bitten des Lambert van Eyck, Bruders des verstorbenen Jan van Eyck, hochberühmten Malers, die Herren des Domkapitels es gestattet hätten, dass der bisher in dem äusseren Umgang der Kirche begrabene Körper desselben, mit Einwilligung des Bischofs, innerhalb der Kirche in der Nähe des Taufsteins beigesetzt werde.[1] Dieses wäre nun ziemlich gleichgültig, wenn es nicht aus einer Stelle im Archive zu Lille hervorginge, dass auch er Maler gewesen ist.[2] Wenn dieses aber der Fall, so rührt wahrscheinlich von ihm ein unfertiges Bild her, welches nach einer fast

[1] Ueber Obiges, wie über alles Sonstige, was den Lambert van Eyck betrifft, siehe die schon öfter angezogene Schrift von Carton, les trois frères van Eyck S. 54 ff. — [2] In einem Rechnungsbuch vom Jahr 1431 über die Ausgaben Herzog Philipp des Guten heisst es: „A Lambert de Heck, frère de Johannes de Heck, peintre de monseigneur, pour avoir été a plusieurs fois devers mon dit seigneur, pour aucunes besognes que mon dit seigneur voulait faire faire.“ Da in demselben Rechnungsbuche ganz dieselben Ausdrücke von dem als Maler bekannten Hue de Boulogne gebraucht werden, so ist es wohl gewiss, dass unter diesen „besognes“ Malereien von geringerem Belang zu verstehen sind. Diese Ansicht theile ich mit Carton und dem Grafen Leon de Laborde. Hotho ignorirt in seiner Polemik gegen diese Thatsache diese Uebereinstimmung.

gleichzeitigen Nachricht von Jan van Eyck für den Abt und Probst des Klosters St. Martin zu Ypern, Nicolas van Maelbecke, im Jahr 1445 ausgeführt, in der Kirche jenes Klosters am Grabe des 1447 gestorbenen Bestellers, aufgestellt, bei dem Einfall der Franzosen gegen Ende des vorigen Jahrhunderts von dem letzten Bischof von Ypern in seinen Palast genommen, und jetzt, nachdem es lange bei dem Buchhändler Bogaert in Brügge aufbewahrt worden, käuflich in den Besitz der Familie van der Schrieck in Löwen übergegangen ist.[1] Es ist ein Altarbild mit Flügeln von oben halbrunder Form. Das 5 Fuss 6 Zoll hohe Mittelbild stellt unter einem Bau von kreisförmigen Bögen, die, in einem prächtigen rothen Gewande dastehende, Maria mit dem, bis auf einen Schleier, nackten Kinde auf den Armen, und den knieend verehrenden Stifter in reichen Kirchengewändern und mit dem Hirtenstab dar. Zwischen den Bögen sieht man eine hüglichte Landschaft mit einer grossen Anzahl von Einzelheiten. Auf den inneren Seiten der Flügel sind die vier bekannten emblematischen Vorstellungen enthalten, und zwar auf dem rechten, oben Gott Vater, in dem brennenden Busch, unten Gideon mit dem Felle und dem ihm erscheinenden Engel, auf dem linken, oben die verschlossene Pforte des Hesekiel, unten Aaron mit dem blühenden Stabe. Von diesen Bildern sind nur das erste und dritte theilweise ausgeführt, die beiden anderen nur aufgezeichnet. Die Aussenseiten enthalten, grau in grau, die von drei Engeln überschwebte Sibylle, welche dem Kaiser Augustus die über ihm befindliche Maria mit dem Kinde zeigt.

Die Hauptsachen, Maria und der Stifter, sind in der Zeichnung und Ausführung der Fleischtheile für Jan van Eyck viel zu schwach, auch könnte er schon deshalb keinen Antheil daran haben, weil er urkundlich schon im Jahr 1441 gestorben ist. Dagegen steht das Bild in allen Nebendingen, dem Haar und der Krone der Maria, vor allem aber in der reichen Landschaft den Bildern des Jan van Eyck an Gediegenheit des Machwerks so nahe, dass es nothwendig von einem gleichzeitigen Meister derselben Werkstatt herrühren muss. Die alte Nachricht, welche Jan van Eyck, als den Urheber, nennt, spricht aber sehr für Lambert van Eyck, denn es lag sehr

[1] Passavant erklärt dieses Bild für eine Copie, doch Dr. de Merseman, ein gründlicher Forscher zu Brügge, hat bewiesen, dass es dasselbe Exemplar ist, welches sich früher in der Kirche zu Ypern befand. (S. Carton in der angef. Schrift S. 62 ff.). Es ist schon an sich unwahrscheinlich, dass man von diesem, in vielen Theilen nur angelegten Bilde eine Kopie gemacht hat.

nahe, dass man etwas später an die Stelle des so wenig bekannten Lambert den ungleich berühmteren Vornamen des Jan setzte.[1]

Mehrere der kleineren Figuren zeigen eine so auffallende Uebereinstimmung mit den beiden Sibyllen und den Propheten Zacharias auf dem Altargemälde von Gent, dass ich diese schwächeren Theile ebenfalls von der Hand des Lambert van Eyck halten möchte. Ebenso rührt wahrscheinlich auch von ihm die, in jedem Betracht dem Original so nahe stehende, Wiederholung des grossen Bildes in der Academie zu Brügge mit dem Bildniss des Canonicus de Pala her, welches sich unter No. 11 in dem Museum zu Antwerpen befindet.

Sowohl der Umstand, dass die den van Eycks vorausgehenden Maler, z. B. jener oben erwähnte Jan van Brügge, sich auch in der Miniaturmalerei versucht, als ihre eigne, auf die sorgfältigste Ausbildung des Einzelnen gerichtete Kunstweise, lassen mit Gewissheit voraussetzen, dass auch sie gelegentlich in Miniatur gemalt haben und in der That findet sich in der Kaiserl. Bibliothek zu Paris ein Manuscript, dessen Miniaturen in der Mehrzahl nicht allein durchaus von dem Geiste ihrer Kunst durchdrungen sind, sondern deren freie und breite Behandlung auch auf Maler deutet, welche gewöhnt waren, in einem grösseren Maassstabe zu arbeiten. Es ist dieses das berühmte, wahrscheinlich im Jahr 1424 beendigte, Brevier des mit einer Schwester des Herzogs Philipp des Guten vermählten Herzogs von Bedford, Regenten von Frankreich.[2] In den 45 grösseren und der sehr grossen Zahl von kleineren Bildern, deren immer vier die Seitenränder jeder Seite schmücken, lassen sich nun mindestens drei verschiedene Hände unterscheiden. Nach der grossen Verwandtschaft von mehreren mit den Theilen des Genter Altars, welche man mit Sicherheit dem Hubert van Eyck beimessen kann, möchten diese von seiner Hand herrühren. Eins der vorzüglichsten derselben ist gleich das erste Bild, welches oben, in einem Rund, die heilige Dreieinigkeit, von Engelchören umgeben, unten, in Verehrung, Abraham, Jsaac, Jacob, Moses, David und den Propheten Malachias darstellt. Nach der Uebereinstimmung mit den Bildern des Jan van Eyck mit anderen, z. B. mit der Himmelfahrt Christi, welcher von den Altvätern und Engeln erwartet wird, möchten diese ihm beizumessen sein. Ausser diesen zeichnen sich noch vor allen das Leben

[1] Vergl. über Dieses meinen Aufsatz im Kunstblatt von 1849, No. 16 und 17. — [2] Näheres hierüber s. Kunstwerke und Künstler in Paris S. 351 ff.

Johannes des Täufers, und die Messe und Predigt in einer Kirche, aus. Andere Bilder, welche eine etwas minder gute Hand zeigen, sind vielleicht von der Margaretha van Eyck ausgeführt.

Zweites Kapitel.

Die Schule der Brüder van Eyck bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts.

Der Einfluss dieser, zu so grosser Vollendung ausgebildeten, realistischen Kunstweise, so wie dieser neuen und vortrefflichen Art von Oelmalerei, erstreckte sich auf alle Länder Europa's, wo die Malerei mit einigem Erfolg ausgeübt wurde. Natürlich war dieses am meisten mit den Niederlanden und zunächst mit Deutschland der Fall. Aber auch in Frankreich, England, Italien, Spanien und Portugal lässt sich dieser Einfluss nachweisen. Wir können hier indess nur die beiden ersten Länder in nähere Betrachtung ziehen.

Unter den Schülern und Nachfolgern der van Eyck in den Niederlanden, von denen Kunde zu uns gelangt ist, befinden sich einige von höchst ausgezeichneter Begabung, keiner reicht indess an die Grösse von Hubert und Jan van Eyck heran. Obgleich die Anzahl der von denselben noch in den verschiedenen Ländern Europa's vorhandenen Bilder ziemlich ansehnlich ist, sind diese doch, im Vergleich zu dem einst vorhandenen Reichthum, nur als kärgliche Ueberreste zu betrachten. Noch ungleich spärlicher aber sind die Nachrichten, welche wir über die Lebenszeit, wie über die Lebensverhältnisse dieser Meister besitzen, wiewohl sie in den letzten zehn Jahren durch archivalische Forschungen um einige Zeitbestimmungen und Thatsachen vermehrt worden sind. [1]

Die folgenden drei Maler sind als Mitschüler des Jan van Eyck bei seinem Bruder Hubert zu betrachten.

Pieter Christophsen, [2] das heisst, der Sohn des Christoph, muss,

---

[1] Besonders haben sich hier der Graf Leon de Laborde in Paris, der Archivar Wauters in Brüssel, der Abbé Carton in Brügge hervorgethan. Aber auch viele andere Männer in Belgien, deren Namen man in der Einleitung des, in Betreff der historischen Nachrichten, musterhaften Catalogs des Museums von Antwerpen vom Jahr 1857 S. 11 f. findet, haben sich in dieser Beziehung Verdienste erworben. — [2] So genannt nach der Aufschrift Petrus XPR. auf zwei Bildern. Von Vasari in Pietro Crista verstümmelt, in den Acten des Domkapitels von Cambray (Graf Laborde im angef. Werk Introduction S. CXXV f.) Petrus Cristus von Brügge genannt.

wie aus einem mit 1417 bezeichneten Bilde (Nr. 402) im Städelschen Museum zu Frankfurt am Main, die Maria mit dem Kinde auf dem Thron, mit den heiligen Hieronymus und Franciscus zu den Seiten, hervorgeht, spätestens im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts geboren, und, nach diesem frühen Datum, nothwendig ein Schüler des Hubert van Eyck gewesen sein. In dem breiten und schönen Wurf der Gewänder, wie in der Art der Färbung erkennt man auch in diesem Bilde den Einfluss jenes Meisters. Aber schon hier verräth der Kopf der Maria, noch mehr des Kindes, ein ungleich geringeres Schönheitsgefühl. Aus dieser, seiner früheren Zeit rühren auch vier, mir unbekannte, kleine Tafeln im Museum zu Madrid (No. 454) her, welche die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt und die Anbetung der Könige darstellen, und auf den sie einfassenden gothischen Portalen mit Vorstellungen, grau in grau, verziert sind.[1] In seinen späteren Bildern erscheint er in einigen Stücken um etwas minder zu seinem Vortheil. Manchem seiner Köpfe fehlt es an einem tieferen, religiösen Gefühl, in der Zeichnung, besonders der Füsse, ist er schwach, in dem Vortrag mager. Der Art sind: sein, mit 1449 bezeichnetes Bild des heiligen Eligius, welcher einem Brautpaar einen Ring verkauft, aus der Zunftstube der Goldschmiede in Antwerpen, jetzt bei dem Banquier Oppenheim in Köln, so wie zwei, früher die Flügel eines Altars zu Burgos, später zu Segovia bildende, jetzt im Museum zu Berlin (No. 529 A u. B) befindliche, mit 1452 bezeichnete Bilder, deren eins die Verkündigung (Fig. 23) und die Geburt Christi, das andere das jüngste Gericht darstellt.[2] Immer bleiben diese indess durch die erstaunliche Kraft und Frische der Farbe und die höchst fleissige Ausführung sehr ansprechend. Sehr nahe steht diesen eine Maria mit dem Kinde, welchem die heilige Anna eine Birne reicht, in der Gallerie zu Dresden (No. 1613) unter dem Namen Schule des van Eyck. Günstiger erscheint der Meister in dem Bildniss einer Nichte des berühmten Talbot im Museum zu Berlin (No. 532)[3] von sehr lebendiger Auffassung.

Justus von Gent, welcher schon von Vasari als einer der ersten Oelmaler der Schule der van Eyck angeführt wird,[4] war

---

[1] S. Passavant, die christliche Kunst in Spanien S. 129 und Cavalcaselle S. 119. — [2] Näheres darüber in einer Notiz von mir im deutschen Kunstblatt von 1854 S. 65. — [3] Auf einem gleichzeitigen, jetzt verlorenen Rahmen, war der Name derselben, so wie der des Meisters angegeben. — [4] Ausgabe von Siena I. S. 177 u. XI. S. 64, wo er Giusto da Guant genannt wird.

nach einer alten, handschriftlichen Nachricht in flämischer Sprache ein Schüler des Hubert van Eyck.[1] Weder über sein früheres Leben, noch wo und wann er geboren worden, ist indess irgend etwas bekannt. Als ein Schüler des 1426 gestorbenen Hubert van Eyck kann indessen seine Geburt nicht wohl später als bald nach 1400 fallen. Aus dem ebenfalls schon von Vasari erwähnten,

Fig. 23.



Die Verkündigung von Pieter Christophsen aus dem königl. Museum in Berlin.

ausserdem aber auch urkundlich beglaubigten Umstand,[2] dass er im Jahr 1474 in Urbino für den Hochaltar der Kirche der geistlichen Brüderschaft Corpus Christi ein grosses Bild ausgeführt, er-

[1] L. de Bast Messagér des sciences, Gand 1824 S. 133. Obgleich er dort Judocus genannt wird, bin ich doch überzeugt, dass damit dieselbe Person gemeint ist. — [2] Pungileoni Elogiostorico di Giovanni Santi S. 64 ff. Urbino 1822.

sehen wir zuförderst, dass er damals noch am Leben, und dass sein Werth als Künstler dort volle Anerkennung gefunden hatte. Das noch in jener Kirche vorhandene, leider aber durch die hohe Stelle und den vernachlässigten Zustand nur sehr unvollständig zu beurtheilende Bild zeigt auch, dass er eine solche in einem gewissen Grade verdient hat. Die Composition, wie Christus den, theils um ihn knieenden, theils, wie er, stehenden Aposteln im Begriff ist den Kelch zu reichen, ist mit vieler künstlerischer Einsicht angeordnet. Bis auf den, in der stark ausschreitenden Bewegung und dem Kopf nicht gelungenen Christus, sind die Motive frei und sprechend, und zeigen die strengen und würdigen Charaktere eine gewisse Verwandtschaft zu den Aposteln und Einsiedlern des Hubert van Eyck auf dem Genter Altar. Dasselbe gilt von der Form der wohlgezeichneten Hände, denen auch die übrigen Theile der etwa 3/4 lebensgrossen Figuren entsprechen. Endlich stimmt auch der bräunliche, obwohl weniger tiefe und klare Ton des Fleisches mit seinem Meister überein. Die darauf vorhandenen Bildnisse des Grafen Federigo von Montefeltre, des Catherino Zeno, Gesandten der Republik Venedig, und eines betagten Mannes, wahrscheinlich des Malers selbst, sind sehr wahr und lebendig. Die Altarstaffel, welche sinnbildliche Vorstellungen des Sakraments enthielt, ist nicht mehr vorhanden. So ist auch eine, in jener oben angeführten Notiz in flämischer Sprache sehr gepriesene Enthauptung des Johannes, in der Kathedrale von Gent von den Bilderstürmern zerstört worden, und zwei noch im Jahr 1763 in der Jakobskirche derselben Stadt vorhandene Bilder, die Kreuzigung Petri und die Enthauptung Pauli, seitdem verschollen.[1]

Eine sehr bedeutende Stellung unter der ersten Generation der Schüler der van Eyck nimmt Dierick oder Dirk Stuerbout ein. Dieser, ungefähr um das Jahr 1391 zu Haarlem geboren,[2] und daher schon von Vasari[3] und später von van Mander[4] Dierick van Haarlem genannte Künstler, dürfte den frühsten Unterricht von seinem Vater, der, wie er, Dierick Stuerbout hiess, welcher Name aber öfter in Bout abgekürzt wurde, erhalten haben. Da dieser, welcher sich besonders durch die höchst sorgfältige Aus-

[1] Cavalcaselle S. 157. — [2] Dieses erhellt daraus, dass er bei einer gerichtlichen Verhandlung vom 9. December 1467 zu Brüssel, wo er als Zeuge vernommen wurde, sein Alter auf ungefähr 76 Jahr angegeben hat. S. eine Notiz von Wouters in der Chronik der historischen Gesellschaft von Utrecht, II. Serie, VI. Jahr S. 268. — [3] B. XI. S. 68 derselben Ausgabe. — [4] Bl. 129 b.

bildung seiner landschaftlichen Hintergründe auszeichnete,[1] bereits im Jahr 1400 gestorben sein soll,[2] so muss der Sohn sich früh nach einem anderen Unterricht umgethan haben. Die erste Schule in den Niederlanden war aber damals ohne Zweifel die des Hubert van Eyck. Da nun die Bilder keines anderen Künstlers der altniederländischen Schule, sowohl in den Charakteren der Köpfe, als in der Art der Färbung, eine so nahe Verwandtschaft zu den Theilen des Genter Altars, welche sicher von Hubert van Eyck herrühren, zeigen, als die des Dierick Stuerbout,[3] so möchte es kaum einem Zweifel unterliegen, dass er seine eigentliche Ausbildung der Schule desselben verdankt. Dass er auch als Meister einige Zeit in seiner Vaterstadt Haarlem gelebt, geht daraus hervor, dass van Mander noch das Haus daselbst bezeichnet, welches er bewohnt hat.[4] Später hat er sich nach Löwen übersiedelt. Wann dieses geschehen, ist nicht mit Gewissheit zu bestimmen, da aber ein als Maler minder bedeutender Bruder von ihm, Namens Hubert, schon im Jahr 1438 in Löwen ansässig war,[5] wo er, zufolge desselben Molanus, im Jahr 1454 eine Anstellung als Maler der Stadt[6] erhielt, ist es höchst wahrscheinlich, dass auch Dierick schon um diese Zeit dort wohnhaft gewesen. Zuverlässig aber gehörte er jener Stadt vom Jahr 1461 ab an. Denn in diesem Jahre wurde auch er zum Maler der Stadt Löwen, doch, wie der Ausdruck Portraiteur besagt, in einer höheren Stellung als sein Bruder, ernannt, und im Jahr 1462 führte er dort ein Bild aus.[7] In den

[1] Hiefür haben wir das Zeugniss des Johannes Molanus, eines im Jahr 1585 gestorbenen, geachteten Schriftstellers in seiner, im Jahr 1855 in der Bibliothek der alten Herzoge von Burgund aufgefundenen, handschriftlichen Geschichte von Löwen, deren Druck bevorsteht. Die Landschaft, als ein besonderes Fach, gehört erst dem 16. Jahrhundert an. Dass aber in historischen Bildern in Holland schon sehr früh die Figuren klein gehalten und die ganze Räumlichkeit sehr ausgebildet worden, so dass die Bilder eher Landschaften, als historische Bilder zu nennen sind, geht aus altholländischen Miniaturen hervor. S. Kunstwerke und Künstler in Paris S. 340 ff. — [2] Derselbe Molanus an derselben Stelle. — [3] Diese Aehnlichkeit ist so gross, dass ich verschiedene, jetzt urkundlich als Werke des Dierick Stuerbout beglaubigte Bilder früher dem, wie oben bemerkt, als Schüler des Hubert van Eyck bekannten Justus von Gent zugesprochen habe. S. das Kunstblatt von 1847 S. 178 f. — [4] Dass er daselbst viele Jahre zugebracht, wie Cavalcaselle S. 311 sagt, steht nicht im van Mander. — [5] Siehe hierüber, so wie über alle, den Dirk Stuerbout betreffenden Umstände, die lehrreiche Broschüre des Edward van Even „Nederlandische Konstenaers, Amsterdam 1858." — [6] Diese Anstellung bezog sich indess nach Edward van Even, S. 17 im angeführten Werk, nur auf die Ausführung von Ornamenten. Ein anderer Bruder, Namens Albert, war ebenfalls in Löwen ansässig. — [7] Dieses geht aus einer lateinischen, uns indess nur in einer holländischen Uebersetzung bei van Mander erhaltenen Inschrift auf einem, zu seiner Zeit in Haarlem befindlichen Bilde hervor, welches, in lebensgrossen Figuren, in der Mitte Christus, auf den Flügeln

folgenden Jahren liess die Brüderschaft des heiligen Sakraments in der Peterskirche für die zwei, ihr seit dem Jahr 1433 darin überlassenen Kapellen, zwei Bilder von ihm malen. Für die kleinere ein Altarbild mit Flügeln, dessen Mitte das Martyrium des heiligen Erasmus, die Flügel die heiligen Hieronymus und Bernhard, für die grössere aber gleichfalls ein Flügelbild, dessen Mitte das Abendmahl, die Flügel aber in zwei Abtheilungen übereinander, vier, von sehr alter Zeit her sinnbildlich auf das Abendmahl bezogene Vorstellungen aus dem alten Testament enthalten. Der letzte Altar, woran er einige Jahre arbeitete, und daher dann und wann kleine Abschlagszahlungen erhielt, wurde im Jahr 1467 fertig.[1] Schon im nächsten Jahr beendigte er zwei, von der Stadtbehörde für den Sitzungssaal, des 1460 im Bau vollendeten, berühmten Rathhauses bestellte Bilder mit fast lebensgrossen Figuren, deren Gegenstände darauf berechnet waren, die darin tagenden Richter auf die strenge Ausübung ihres Amts hinzuweisen. Es wurden hierzu die, in der, im 12. Jahrhundert verfassten, Chronik des Gottfried von Viterbo enthaltene, Legende gewählt, wie der Kaiser Otto III. einen zu seinem Hofe gehörigen Grafen, auf die falsche Anklage seiner, in denselben verliebten Gemahlin, dass er ihr etwas Ungebührliches zugemuthet, habe hinrichten, als aber dessen Gemahlin durch die Feuerprobe die Unschuld des Grafen erwiesen, die Kaiserin den Flammentod habe sterben lassen.[2] Die für jene Zeit sehr ansehnliche Summe von 230 Kronen, welche der Künstler dafür erhielt, beweist, wie hoch seine Werke geschätzt wurden. Wie sehr der Stadtrath davon befriedigt sein musste, beweist überdem der Umstand, dass dem Künstler sogleich die Ausführung von zwei anderen Werken aufgetragen wurde. Das eine, ein Flügelaltar von

---

Petrus und Paulus enthielt. Dieselbe lautet: „Duysent vier hondert en twee et tsestich Jaer nae Christus gheboort, heeft Dirk, de te Haarlem is ghebooren, my te Lowen ghemaeckt, de euwighge rust moet hem ghewerden."

[1] Dass diese beiden Altäre, welche bisher in der Kirche für Werke des Memling, von mir aber des Justus von Gent, gehalten wurden, von D. Stuerbout herrühren, erhellte schon aus der folgenden Stelle im angeführten Werk des Molanusi: „Theodorici filii opus sunt in ecclesia D. Petri duo altaria Venerabilis Sacramenti, quae multum ex arte commendantur," wobei nur insofern die Angabe ungenau ist. als er beide auf das Abendmahl bezieht. Die volle Bestätigung hat aber ganz neuerdings Herr Edward van Even aus den Rechnungen jener Brüderschaft des Sacraments gegeben. Ja für das letzte Bild hat sich die, unter dem Jahr 1467 ausgestellte Originalquittung des Künstlers gefunden. Dieselbe lautet: „Ic Dieric Bouts kenne mi vernucht (sic) en wel betaelt als van den Werc dat ic ghemaekt hebbe den heiligen Sacrament." — [2] Dieses geht aus einer, in handschriftlichen Annalen zu Löwen enthaltenen, zuerst im Messager des sciences etc. vom Jahr 1832 S. 18, und daraus bei Cavalcaselle S. 290 abgedruckten Notiz hervor.

sechs Fuss Höhe und vier Fuss Breite, das jüngste Gericht vorstellend, war für den Versammlungssaal der Schöffen bestimmt, und wurde im Jahr 1472 beendigt. Das andere, für eine Sammlung von Bildern, welche das städtische Regiment im Rathhause anlegen wollte, bestellt, bestand aus vier Stücken, welche, bei einer Höhe von zwölf Fuss, zusammen die Länge von 26 Fuss haben sollten, mithin das umfangreichste Werk dieser Schule geworden sein würde, wovon wir überhaupt Kunde haben. Beide Bilder waren zu 500 Kronen bedungen. Noch bevor er das zweite Stück jenes grossen Werks beendigt hatte, wurde er indess im Jahr 1478 in dem hohen Alter von 87 Jahren durch den Tod abgerufen.[1]

Da diese urkundlich beglaubigten Bilder, bis auf die beiden letzten, noch vorhanden, so sind wir nicht allein im Stande, uns über die Kunstweise des Meisters ein gründliches Urtheil zu bilden, sondern auch, nach der Uebereinstimmung mit denselben, andere Bilder, als von ihm herrührend, mit Sicherheit zu bestimmen.

In den Gemälden von ihm, welche religiöse Gegenstände behandeln, ist die der ganzen Schule eigenthümliche Andacht des Gefühls von einer Stille, einer Feier, einem leisen Anklang, einer edlen Melancholie begleitet, welche einen ganz eigenen Zauber ausüben. In der Anordnung waltet bei ihm das malerische über das architektonische Gesetz vor, und sie macht daher öfter den Eindruck des Zufälligen und Zerstreuten. Die einzelnen Motive haben dabei häufig etwas Eckiges, Steifes und Ungelenkes, besonders in den Beinen. Die Verhältnisse sind öfter zu lang, die Formen, namentlich der Beine, zu mager. Dagegen sind die Charaktere der Köpfe mannigfaltig, mit vieler Lebendigkeit individualisirt, häufig aber bedeutend, bisweilen selbst von feinem Schönheitsgefühl. Die Zeichnung ist sehr tüchtig, besonders in den immer gut bewegten Händen. In der Gewandung steht keiner aus dieser Schule dem reineren Geschmack des Hubert van Eyck so nahe, und lässt die scharfen, dem Jan van Eyck eigenthümlichen, Brüche so wenig zu, wie dieser. Seine eigenthümlichsten Verdienste bestehen indess in der Färbung, den landschaftlichen Hintergründen, und der Art der Ausführung. An Tiefe, Kraft und Sättigung der, meist warmen Färbung kommt ihm kein anderer der ganzen Schule gleich. Die Fleischtheile haben

[1] S. hierüber, so wie über die Abschätzung jenes unvollendeten Werks durch Hugo van der Goes, von dem bald die Rede sein wird, van Even im obigen Werk S. 14.

einen warmen Lokalton, die Schatten eine bräunliche Farbe von seltener Klarheit. Namentlich aber sind seine rothen und grünen Gewänder von einem Schmelz, einer Klarheit, welche sich der Wirkung der Granaten und Smaragde nähert. Diese Art des tiefen und saftigen Grüns erstreckt sich auch auf die Bäume und Kräuter seiner landschaftlichen Hintergründe, worin er es ebenfalls allen anderen Malern dieser Schule zuvorthut. Sie haben namentlich eine grössere Weiche und Tiefe des Tons, und eine etwas mehr ausgebildete Luftperspektive. Offenbar hat hier das Vorbild seines, in derselben Richtung so ausgezeichneten, Vaters fördernd auf ihn eingewirkt. Wir haben sichere Kunde von einem noch im Jahre 1609 im Besitz eines Herrn T. Blin in Haarlem befindlichen, Vorgänge aus dem Leben des heiligen Bavo vorstellenden Bildes von ihm, worauf die Umgebungen jener Stadt so im Einzelnen wiedergegeben waren, dass sich darauf ein in jener Zeit dort berühmter hohler Baum befand. [1] In der Behandlung aller Theile endlich hat er eine Weiche und Breite, wogegen der seines grossen, ihm in anderen Beziehungen allerdings überlegenen, Schulgenossen Rogiers van der Weyden des älteren, in manchen Theilen, z. B. in der Behandlung kostbarer Kleiderstoffe, etwas spitz und mager erscheint.

Von der nicht unbedeutenden Anzahl von Bildern, welche von Stuerbout herrühren möchten, kann ich nach dem Plane dieses Werks nur solche anführen, welche besonders charakteristisch und dabei leicht zugänglich sind.

Sein frühstes, mir bekanntes Werk möchten zwei kleine Flügel mit acht Vorgängen aus der Legende der heiligen Ursula in der Kapelle des Hospitals der soeurs noires zu Brügge sein, welche dort irrig dem Memling beigemessen werden. Diese schönen Bildchen von grosser Feinheit dürften vielleicht vor seiner, wahrscheinlich erst nach dem, im Jahr 1426 eingetretenen, Tode des Hubert van Eyck erfolgten, Rückkehr nach Haarlem ausgeführt worden sein. Auch die Rückseiten, welche, grau in grau, die vier Evangelisten, die vier Kirchenväter und die Verkündigung Mariä enthalten, verdienen, als vortrefflich, eine nähere Betrachtung.

Diesen Bildchen möchten sich in der Zeit zwei zu einem grös-

---

[1] Die Beschreibung dieses Bildes befindet sich in einer Anmerkung der, im Jahre 1609 zu Amsterdam erschienenen, französischen Uebersetzung von Guicciardinis Beschreibung der Niederlande, von Pieter van den Berge. S. E. van Even im angef. Werk S. 29 f.

seren Altar gehörige Bilder anschliessen. Das eine in der Pinakothek zu München (No. 58 Cabinets) befindliche, stellt in einer reichen, lebhaft bewegten Composition die Gefangennehmung Christi dar. Die Magerkeit der Formen, das sehr eckige mancher Motive, eine gewisse Härte der Umrisse, sprechen für die frühere Zeit des Meisters. Indess finden sich hier schon in vollem Maasse die treffliche Charakteristik der Köpfe, die Mannigfaltigkeit der Fleischtöne, und die Kraft und die Tiefe der warmen Färbung. Das andere, die Auferstehung Christi, in der Moritzkapelle zu Nürnberg (No. 23), dort irrig dem Memling beigemessen, spricht zwar in dem würdigen Kopfe Christi noch sehr an, ist aber sonst zu stark restaurirt.

Sehr nahe steht diesem ein, in der Sammlung der K. K. Akademie der Künste zu Wien, unter dem irrigen Namen des H. Memling, befindliches, Bild. Unter einem Bau von spätgothischer Form wird die heilige Jungfrau von dem thronenden Gottvater und Christus als Himmelskönigin gekrönt. Hinter ihnen ein Teppich von grünem Goldbrokat. Zu jeder Seite drei singende Engel. Ein Bild von ausgezeichneter Schönheit!

Minder warm colorirt, aber schärfer in der Angabe der Formen, und individueller in den Gesichtszügen ist die feierliche Bestattung eines heiligen Bischofs in dem Presbiterium einer Kirche in der Sammlung des Sir Charles Eastlake, Präsidenten der Akademie der Künste in London. In der kunstvollen Anordnung der reichen Composition, der Mannigfaltigkeit der Charakteristik der Köpfe, der Gediegenheit der Ausführung, gehört dieses etwa 3¼ Fuss hohe und breite Bild zu den ausgezeichnetsten Werken dieses Meisters. Dass diese Kirche, gleich der Cathedrale zu Löwen, dem heiligen Petrus geweiht ist, dürfte auf eine nähere Beziehung der Vorstellung zu dieser Stadt deuten.

Diesen möchte ich zunächst einen kleinen Altar in der Cathedrale zu Brügge folgen lassen, dessen Mitte das Martyrium des, von vier Pferden zerrissenen, Hippolyt, die Flügel, den, den Tod des Heiligen befehlenden, König mit vier Figuren und die jetzt verwaschenen Bildnisse der Stifter, Mann und Frau, darstellen. Der Ausdruck des Schmerzes in dem Heiligen ist sehr edel, sein Körper in einem bräunlichen Ton fein modellirt. Besonders überraschen aber die Pferde durch ihre, für jene Zeit, gute Form und die Lebendigkeit der Motive. Der landschaftliche Hintergrund hat hier

schön ganz die oben gerühmten Eigenschaften. Leider wird das Mittelbild durch manche Retouchen entstellt.

Sehr nahe steht diesem das schon erwähnte, wahrscheinlich im Jahr 1463 oder 1464 ausgeführte Altärchen mit dem Martyrium des heiligen Erasmus in der Peterskirche zu Löwen. Die Zeichnung im Körper des Heiligen zeigt hier gegen das vorige Bild einen offenbaren Fortschritt. Das Widerstrebende des Herauswindens der Eingeweide ist durch Vermeidung von Verzerrung des Kopfs und von Blut, wiewohl etwas auf Kosten der, bei ähnlichen Vorgängen von dieser Schule nur zu streng beobachteten, Wahrheit, sehr gemässigt. Einige Köpfe sind im Ton minder warm und klar, als gewöhnlich, die Modellirung aber durchweg vortrefflich. Das Gewand des Hieronymus auf dem einen Flügel gehört im Wurf, wie in der Farbe und Ausbildung, zu den Schönsten der ganzen Schule. Die Landschaft des Hintergrundes ist endlich eine der ausgezeichnetsten des Meisters.

Diesem folgt unmittelbar der, in derselben Kirche befindliche, grössere, im Jahr 1467 beendigte, Altar, dessen Mitte das Abendmahl vorstellt. In diesem Werk sehen wir den Meister in jedem Betracht auf der vollen Höhe seiner Kunst. In Christus und den Jüngern, welche mit vieler künstlerischen Einsicht um einen Tisch von quadratischer Form vertheilt sind, findet sich in den Motiven, den Charakteren und dem Ausdruck eine bewunderungswürdige Mannigfaltigkeit. Der edle Kopf Christi bildet einen schlagenden Gegensatz mit dem des Judas mit pechschwarzem Haar, in dessen Zügen sich Bosheit und Tücke malen. Unter einigen Nebenfiguren glaubte ich schon früher in einem Kopf das Bildniss des Künstlers zu erkennen. Herr van Even, welcher dieselbe Ansicht theilt, hat in dem angeführten Werk von diesem Kopf, einem alten Mann von edlen Zügen, aber sehr ernstem Ausdruck, eine Durchzeichnung in einem Umrisse wiedergegeben. Das ganze Bild ist von einer erstaunlichen Kraft und Tiefe der sehr harmonischen Wirkung. Nicht minder schön sind aber die dazu gehörigen Flügel, von denen zwei, Abraham und Melchisedech, und die Mannahsammlung, jetzt in der Pinakothek (No. 44 und 45 Cabinette), der Prophet Elias in der Wüste von einem Engel gespeist und die erste Feier des Passahfestes jetzt im Museum zu Berlin (No. 533 und 539) befindlich sind. Leider hat das zweite in München durch Aufschminken viel von seinem ursprünglichen Charakter eingebüsst, zeichnet sich aber, so

wie das auch sonst trefflich erhaltene erste, noch immer durch die sehr schöne Landschaft aus.

Obwohl im Umfang die grössten, so wie in der Zeit (1468) die spätesten uns von Stuerbout aufbehaltenen Bilder, sind doch die beiden aus der Legende von Kaiser Otto's Gerechtigkeit, deren das eine die Hinrichtung des Grafen, das andere die Feuerprobe von dessen Gemahlin, und in der Ferne den Feuertod der Kaiserin darstellt, keineswegs die am meisten befriedigenden Die schwächeren Seiten des Künstlers, die ungelenken Motive, die langen Verhältnisse, die mageren Glieder, fallen in den fast lebensgrossen Figuren viel unangenehmer auf, als in den Bildern, wo die Verhältnisse derselben kleiner sind. Die Lebendigkeit der Köpfe, die warme und kräftige, allerdings hie und da durch Verwaschen geschwächte, Färbung, die gediegene Ausführung, verleihen ihnen indess immer einen höchst bedeutenden Kunstwerth. Diese Bilder, welche bis zum Jahr 1827 im Rathhause zu Löwen blieben, wurden um diese Zeit für 10,000 niederländische Gulden an den König der Niederlande, Wilhelm I. verkauft, und befanden sich bis zum Jahr 1850 in der Bildersammlung König Wilhelms II. In der Versteigerung von der Königin Wittwe erstanden, sind sie seitdem von dem bekannten Kunsthändler Herrn C. J. Niewenhuys gekauft worden.

Obwohl der Einfluss, welchen dieser grosse Maler auf andere Künstler seiner Zeit ausgeübt hat, minder allgemein ist, als der des älteren Rogier van der Weyden, von dem wir zunächst zu handeln haben, so muss er doch ebenfalls bedeutend gewesen sein, wiewohl es jetzt schwer hält, denselben im Einzelnen nachzuweisen.[1] Unverkennbar aber hat er auf Hans Memling stattgefunden. Von ihm hat derselbe sich sowohl die Tiefe und Klarheit der Färbung, als den eigenthümlichen Schmelz und die Weiche des Vortrags angeeignet, welche er vor seinem eigentlichen Meister, dem Rogier van der Weyden dem älteren, voraus hat. Aus diesem Grunde sind daher auch die meisten Bilder des Stuerbout so oft dem Hans Memling beigemessen worden. Dass er auch auf die Holzschnitte in den Niederlanden mit vielem Erfolg eingewirkt hat, ist neuerdings von Ernst Hartzen[2] höchst wahrscheinlich gemacht worden. Nach der Uebereinstimmung in Composition, Zeichnung und Gefühl mit seinen

[1] Seine Brüder, wie mehrere Söhne, welche sämmtlich Maler waren, scheinen in der Kunst nur untergeordnete Stellungen eingenommen zu haben. — [2] S. R. Naumann, Archiv für die zeichnenden Künste. Leipzig 1855 S. 3 und 1856 S. 1.

Bildern dürften die in Löwen, in der dortigen Genossenschaft der Brüder vom gemeinsamen Leben herausgegebenen, trefflichen, xylographischen Werke, der Armenbibel, des Hohenliedes, und die 48 ersten Vorstellungen des Heilsspiegels, nach Zeichnungen des D. Stuerbout ausgeführt worden sein.

Unter allen Schülern der van Eyck ist Rogier van der Weyden der ältere bei weitem der berühmteste. Bis zum Jahr 1846 war er indess nur unter dem Namen Rogier von Brügge bekannt. Erst in diesem Jahr bewies der Archivar von Brüssel, Herr Wauters, dass sein Name Rogier van der Weyden und dass er zu Brüssel geboren worden.[1] Wahrscheinlich ist dieses im letzten Jahrzehnt des 14ten, keinenfalls aber wohl später, als zu Anfang des 15ten Jahrhunderts geschehen, indem er schon vor dem Jahr 1430 ein so berühmter Meister war, dass der, im Jahr 1431 gestorbene, Pabst Martin V. dem Könige von Spanien, Juan II., ein jetzt im Museum von Berlin befindliches, Altärchen von ihm, schenkte,[2] welches einen Meister von höchster Ausbildung zeigt. In seiner früheren Zeit, da er noch als Schüler des Jan van Eyck in Brügge lebte, führte er eine grosse Zahl von Bildern mit lebensgrossen Figuren in Leimfarben aus.[3] Aber schon im Jahr 1436 bekleidete er die ehrenvolle Stelle eines amtlichen Malers der Stadt Brüssel. Das Hauptwerk, welches er in dieser Stellung ausgeführt, war ein Altar mit Flügeln für den Saal des Rathhauses der Stadt, wo Recht gesprochen wurde. Nach der Sitte der Zeit enthielt es Beispiele strenger Rechtspflege, um die Richter, wie schon oben bemerkt, durch das Anschauen derselben anzuhalten, ein Gleiches zu thun. Das Hauptbild stellte dar, wie Herkenbald, nach der Tradition ein Richter des 11ten Jahrhunderts in Brüssel, seinen Neffen, weil er ein Mädchen entehrt, mit eigner Hand umbringt, und ihm eine Hostie, welche ihm der Priester wegen dieser That, als einem Mörder, versagt, durch ein Wunder zu Theil wird. Die Flügel enthielten eine That der Gerechtigkeit des Kaisers Trajan. Diese allgemein bewunderten Bilder, welche auch Dürer auf seiner Reise in den Niederlanden besuchte,[4] befanden sich noch im 17. Jahrhundert an Ort und Stelle. Sie sind wahrscheinlich bei dem Brande des Rathhauses, während der Be-

---

[1] S. das erste Quartalheft der in Brüssel erscheinenden Zeitschrift Messager des sciences historiques. — [2] S. Passavants Aufsatz im Kunstblatt des Jahrs 1843, welcher darin zuerst diesen Meister als Urheber erkannte, und danach andere Bilder bestimmte, und meinen Aufsatz im deutschen Kunstblatt von 1854 S. 57. — [3] S. van Mander Bl. 126 b. — [4] Reliquien von Albrecht Dürer. Nürnberg 1828 S. 81.

lagerung von Brüssel durch die Franzosen im Jahr 1695, zu Grunde gegangen. Aber auch für angesehene Privatpersonen führte er namhafte Werke aus. So für Nicolaus Rollin, den Kanzler Philipp des Guten, wohl sicher zwischen den Jahren 1440—1447, ein grosses Altargemälde für die Kapelle des, von diesem gestifteten Hospitals zu Beaune in der Bourgogne, welches sich noch jetzt in einem Zimmer daselbst befindet.[1] Im Jahr 1449 ging er nach Italien, wo ein Altarbild von ihm, dessen Mitte die Abnahme vom Kreuz, ein Flügel aber die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradiese darstellte, bei dem Lionello von Este, Herrn von Ferrara, die grösste Bewunderung fand.[2] Im folgenden Jahr 1450 war er zum Jubiläum in Rom gegenwärtig.[3] Dass er auch Florenz auf dieser Reise besucht hat und dort mit den Medici in Berührung gekommen ist, beweist ein Bild im Museum zu Frankfurt, dessen Beschreibung weiter unten folgen wird. Nach seiner Rückkehr nach Brüssel führte er ein Altarblatt für Peter Bladolin, den Aufseher der Finanzen Philipps des Guten, aus, womit dieser den Altar der Kirche der von ihm gegründeten und im Jahr 1450 im Bau beendeten Stadt Middelburg zierte,[4] welcher sich jetzt im Museum zu Berlin befindet. Ein anderes, grösseres Werk, welches er in den Jahren 1454—1459 für den Bischof Johann von Cambray malte,[5] ist leider verschollen. Am 16. Juni des Jahrs 1464 starb er und wurde in der Kathedrale von Brüssel begraben.[6]

Obgleich es durch viele Zeugnisse feststeht, dass Rogier ein Schüler des Jan van Eyck gewesen, so erkennt man doch in seinen Werken auch einen so entschiedenen Einfluss des Hubert van Eyck dem er in der geistigen Richtung ungleich verwandter war, als dem Jan, und den er nothwendig noch längere Zeit gekannt haben muss, da dieser erst im Jahr 1426 starb, dass man ihn mit hoher Wahrscheinlichkeit als seinen ersten Meister betrachten kann. Wie dieser behandelte er mit der grössten Begeisterung die Aufgaben, welche die kirchliche Symbolik des Mittelalters athmen. Auch in dem reineren Geschmack der Gewänder steht er dem Hubert van Eyck näher, als dem Jan. Mit letzteren theilt er indess den in

[1] S. Passavant am angef. Ort No. 59 und meinen Aufsatz im Deutschen Kunstblatt vom Jahr 1856 S. 289. — [2] S. Colucci, Antichità Picene. T. XV., S. 148. Er wird dort von Cyriacus von Ancona „Pictorum decus“ genannt. — [3] Facius im angeführten Werk S. 45. — [4] S. Messager des sciences et des arts en Belgique 1835 S. 338—348. — [5] De Laborde, les Ducs de Bourgogne Tom. I. Introduc. S. 58. — [6] Swertius Monumenta sepulcralia Brabantiae S. 284 und Wauters Registre des sculptures. Messager de sciences hist. 1845 S. 145.

allen Theilen mit der grössten Meisterschaft durchgeführten Realismus, und den geringeren Schönheitssinn. Ja das einseitige Streben nach Wahrheit führte ihn gelegentlich zum Geschmacklosen und Widerstrebenden. So ist er in den nackten Formen mager, und sind seine Finger zugleich zu lang, die Füsse, besonders in der früheren Zeit, schwach. In der Färbung kommt er zwar an Tiefe und Wärme seinem Meister nicht gleich, doch sind seine Farben von einer erstaunlichen Lebhaftigkeit and Kraft, sein Fleischton, in der früheren Zeit goldig, wird nur in der späteren etwas kühler. Von seinen noch vorhandenen Bildern spreche ich nur von den vorzüglichsten und zwar in der Ordnung, in welcher sie gemalt sein möchten.

Das Altärchen, ein Triptychon, welches der Papst Martin V. dem König Juan II. von Spanien geschenkt hat,[1] jetzt im Museum zu Berlin (No. 534 A), stellt die Geburt Christi, den todten, auf dem Schooss der Mutter von ihr beweinten Christus, und Christus, welcher seiner Mutter nach der Auferstehung erscheint, dar. Gemalte Einfassungen enthalten, grau in grau, wie an gothischen Portalen, noch viele Vorstellungen aus dem Leben Mariä und der Passion. Dieses Werk ist vom tiefsten Gefühl, aber mager in den Gliedern, von grosser Kraft der Färbung und miniaturartiger Ausführung.[2]

Ein Altarbild mit drei Vorgängen aus dem Leben Johannes des Täufers (im Museum zu Berlin No. 534 B), seiner Geburt, der Taufe Christi und seiner Enthauptung. Diese, vormals in Spanien[3] befindlichen Bilder sind in ähnlicher Weise mit Einfassungen umgeben, wie das vorige Bild und stehen diesem in der ganzen Art der Ausführung sehr nahe.

Ein Altarbild mit Flügeln in der kaiserl. Gallerie zu Wien als Martin Schongauer aufgestellt, dürfte dieser früheren Zeit des Meisters angehören, ist aber jedenfalls eines seiner schönsten Werke. Die Mitte stellt Christus am Kreuze vor, an dessen Stamm die knieende Schmerzensmutter sich schmiegt. Daneben einerseits Johannes, welcher die Maria unterstützt, andrerseits die knieenden

[1] Es wurde früher irrig für das Reisealtärchen der Kaisers Karl V. ausgegeben. S. darüber Passavant, die christliche Kunst in Spanien S. 130. — [2] Dieses Bild ist um so wichtiger, als es, gleichzeitig beglaubigt, wie schon bemerkt, Passavant als Ausgangspunkt für die Bestimmung anderer Werke dieses Meisters gedient hat. — [3] Meine Gründe, wesshalb ich sie nicht für die Bilder aus der Carthause von Miraflores halte, wie Passavant und Cavalcaselle, und eine nähere Beschreibung im Deutschen Kunstblatt von 1854 S. 58.

Stifter, Mann und Frau in Verehrung. Die Maria hat in Form, Farbe und Ausdruck eine sehr grosse Uebereinstimmung mit der auf dem vorhererwähnten Triptychon, welches Juan II. von Spanien besessen. Die Magdalena auf dem rechten Flügel gehört zu den edelsten Gestalten des Künstlers, auch die Veronica auf dem linken ist höchst vorzüglich. In der Luft vier dunkelblaue Engel. Die Landschaft und die Luft haben durch Uebermalung viel von ihrem ursprünglichen Charakter eingebüsst.

Ein Triptychon in der Sammlung des Marquis von Westminster in London, mit halben Figuren und ohne Zweifel einst als Epitaphium gemalt. Darauf, durchweg in halben Figuren, in der Mitte der segnende Christus, auf der Linken den Erdglobus, von sehr strengem, fast finsteren Charakter, und, was ungewöhnlich, mit schwarzem Haar. Zu seiner Rechten, ihn verehrend, Maria, ein sehr edler Kopf, zu seiner Linken Johannes der Evangelist, ein schöner Kopf, von grosser Tiefe der Farbe, in der Linken den Kelch. Auf dem rechten Flügel Johannes der Täufer, von sehr ernstem Charakter, mit der Rechten auf Christus deutend, auf dem linken Magdalena, in würdigem Ausdruck der Reue, mit der Salbenbüchse. Dieses bedeutendste Werk, welches England von diesem Meister besitzt, steht an Wärme und Tiefe der Farbe den vorigen Bildern sehr nahe.[1]

Das jüngste Gericht im Hospital zu Beaune. Dieses ist das umfangreichste von den uns von diesem Meister aufbehaltenen Werken. Er hat sich in der Composition ganz an die Tradition gehalten, indess ist die Strenge der symmetrischen Anordnung in dem oberen Theile durch die Abwechslung, die Freiheit und Lebendigkeit der Motive gemässigt. Auch sind die Köpfe, zumal der Johannes des Täufers und einiger Apostel, für ihn von ungewöhnlichem Adel, und der Ausdruck der Theilnahme höchst ergreifend. Der Pabst, hinter den Aposteln auf dem rechten Flügel, ist Eugenius IV., der Gekrönte, neben ihm, Philipp der Gute, die gekrönte Frau, ihm gegenüber, auf dem Flügel links, wahrscheinlich seine zweite Gemahlin, Isabelle von Portugal. In dem unteren, durch eine Wolkenschicht von dem oberen getrennten Theil, ist der Kopf des etwas zu langen Engel Michael zwar sehr schön, im Ganzen erscheint dieser Theil aber gegen den oberen etwas leer und dürftig und

[1] Eine nähere Beschreibung in meinen Treasures of art Vol. II. S. 161 f. Es wird in der Gallerie irrig dem Memling beigemessen.

wird überdem durch Uebermalungen entstellt. Auf den Aussenseiten sind die knieenden Bildnissfiguren, des Stifters Rollin und seiner Gemahlin Guigonne de Salin von grosser Vortrefflichkeit. Die grau in grau als Statuen behandelten Heiligen Sebastian und Antonius, so wie die ähnlich gehaltene Verkündigung, rühren von einem Gehülfen her.

Diesem Werke schliesst sich in der Zeit am nächsten das wohl ohne Zweifel für Petrus und Johannes von Medici im Jahr 1450 ausgeführte Bild an, welches diese Heiligen, als ihre Patrone, so wie die Patrone des mediciäischen Hauses Cosmas und Damianus, um die Maria mit dem Kinde versammelt darstellt, und sich jetzt im Museum zu Frankfurt befindet. In der Ausführung auf das Zarteste vollendet, zeigt es, im Vergleich zu den Vorigen, einen Fortschritt in der Zeichnung.

Auf dem, irrig dem Jan van Eyck beigemessenen, heiligen Lucas, welcher die Maria malt, in der Pinakothek zu München (Cabinette No. 42), hat die Maria ganz bildnissartige und wenig schöne Züge und ist das Kind besonders mager, steif und unangenehm. Dagegen ist der gleichfalls portraitartige Kopf des Heiligen höchst lebendig und ansprechend, die Landschaft von seltenster Klarheit, die Färbung von erstaunlicher Kraft.

Das für Bladolin ausgeführte Altarbild mit Flügeln im Museum zu Berlin (No. 535), stellt in der Mitte die Geburt Christi dar (Fig. 24). In der Ruine eines steinernen, nur nothdürftig mit einem Strohdache versehenen Gebäudes, womit der Künstler nach der alten Tradition einen antiken Tempel hat darstellen wollen, verehren Maria und drei Engel das am Boden liegende Kind. Hinter der Maria der heilige Joseph mit einem noch brennenden Stümpfchen Licht. Ihm gegenüber, in schwarzem Pelz, der knieende Stifter Bladelin. Im Hintergrunde links die Stadt Bethlehem, rechts, auf einer vom Morgenlicht hell beschienenen Wiese, die Verkündigung der Hirten. Auf dem rechten Flügel die Erscheinung Christi dem Occident verkündet, indem die tiburtinische Sibylle dem, knieend das Rauchfass schwingenden, Kaiser Augustus die, in der Luft erscheinende, thronende Maria mit dem Christuskinde auf dem Schoosse zeigt. Auf dem linken Flügel Christus dem Orient offenbart, indem die heiligen drei Könige knieend den Stern verehren, in welchem sich hier das Christuskind befindet. Die Ausführung des Altars ist von der ganzen Gediegenheit des Meisters, der Ton des Fleisches indess

etwas kühler als in seinen früheren Bildern. Unter allen Bildern des Meisters ist dieses eins der vorzüglichsten und erhaltensten.

Die Anbetung der Könige mit der Verkündigung und Darstellung im Tempel auf den Flügeln in der Pinakothek zu Mün-

Fig. 24.



Die Geburt Christi von Rogier van der Weyden.

chen (Cabinette 35, 36, 37) und dort irrig für Jan van Eyck gegeben. Wahrscheinlich für die Kirche St. Columba in Köln

gemalt, wo das Bild sich früher befand, später in der Boisseréeschen Sammlung. Dieses ist eins der grössten und schönsten Werke des Meisters. Namentlich ist die Maria auf der Darstellung im Tempel, eine höchst edle Figur, wohl die gelungenste Auffassung derselben, welche wir von Rogier besitzen. Leider ist das Fleisch, wie die Gewänder, durch starke Lassuren, welche die Boisserées gemacht haben, jetzt sehr schreiend bunt.

Die Abnahme vom Kreuz in der königl. Sammlung im Haag (No. 55 irrig Memling genannt), eine reiche Composition von ergreifendem Ausdruck der Köpfe und vortrefflicher Durchführung, indess im Fleischton etwas kühler.

Die sieben Sakramente, vormals auf dem Altar einer Kirche zu Dijon, jetzt eine der Zierden des Museums zu Antwerpen (No. 30). Auf der mittleren, viel höheren Tafel, als die beiden Seitenbilder, als Vergegenwärtigung der Bedeutung des Abendmahls in einer gothischen Kirche, die Kreuzigung Christi. Auf dem rechten Flügel die Taufe, die Einsegnung und die Beichte, auf dem linken die Priesterweihe, die Ehe und die letzte Oelung. Sehr sprechend und lebendig in den Motiven, wie in den Köpfen, doch in der Färbung kühler, in den Schatten minder klar als sonst.

Zu den spätesten Arbeiten des Meisters aber dürften folgende Bilder gehören. Drei schmale Flügelbilder mit fast lebensgrossen Figuren, vormals in der belgischen Abtei Flemalle, jetzt im Museum zu Frankfurt No. 72—74.[1] Dieselben stellen vor: Maria, welche das Kind säugt. Vortrefflich im Ausdruck des Mütterlichen! Das weisse Gewand ist meisterlich modellirt. Die heilige Veronica, hier als Matrone aufgefasst, mit dem Schweisstuch, worauf das schwarze, aber sehr edle Antlitz Christi. Die Dreieinigkeit, Gott Vater hält den todten, steifen und mageren Christus. Letzteres meisterlich grau in grau ausgeführt. Dass Rogier, gleich seinem Meister Jan van Eyck, auch in Miniatur gemalt hat, beweist das Blatt an der Spitze einer Chronik des Hennegau von Jacques de Guise, in der Bibliothek der alten Herzoge von Burgund zu Brüssel, welches darstellt, wie er dieses Manuscript dem, von seinem Sohn Karl dem Kühnen und den Grossen seines Hofes umgebenen Herzog, Philipp dem Guten, knieend überreicht. Dieses Bild gehört in der Lebendigkeit und Individualisirung der Köpfe, in der

[1] Passavant giebt diese Bilder als Werke von Rogier van der Weyden dem jüngeren.

Haltung, der Kraft der Färbung, der Freiheit der Behandlung zu den schönsten Miniaturen, welche diese Schule in Belgien hervorgebracht hat.[1] Kein Meister dieser Schule, selbst die van Eycks nicht ausgenommen, hat einen so grossen und weitgreifenden Einfluss ausgeübt, als Rogier van der Weyden der ältere. Nicht allein war der grösste Meister der nächsten Generation in Belgien, Hans Memling, so wie ein, ebenfalls als Maler sehr bedeutender, Sohn von ihm, welcher gleichfalls Rogier hiess, seine Schüler, sondern auch in einer Unzahl in seinem Vaterlande hervorgebrachten Kunstwerken von anderen Gattungen, in Miniaturen, in alten Holzschnitten, endlich in alten Kupferstichen, erkennt man seine Kunstform wieder. Und diese war es ebenfalls, worin sich die realistische Richtung der van Eyck in ganz Deutschland ausbreitete. Es ist auch sehr begreiflich, dass der Ruf derselben erst nach dem Tode des Jan van Eyck allgemeiner durchgedrungen und das hohe Ansehen, in welchem Rogier in ganz Europa stand, musste die deutschen Maler bewegen vor allen seine Werkstatt in Brüssel zu besuchen. Von dem grössten deutschen Meister des 15. Jahrhunderts, Martin Schongauer, ist es historisch erwiesen, dass er ein Schüler des Rogier war. Dass Friedrich Herlen von Nördlingen in den Niederlanden gewesen, steht ebenso historisch fest und seine Bilder thun dar, dass er dort ebenfalls bei Rogier in der Lehre gewesen. In Betreff anderer deutscher Künstler, wird weiter unten sein Einfluss an ihren Werken nachgewiesen werden. Zunächst sind noch einige Mitschüler dieses Meisters zu betrachten.

Hugo van der Goes, ein in Gent geborener und auch dort ansässiger Maler,[2] wird schon von Vasari unter dem Namen „Hugo d'Anversa" als ein Schüler des Jan van Eyck aufgeführt. Er malte indess auch in Brügge, wahrscheinlich als er dort noch als Schüler des Jan van Eyck lebte, viele grosse Bilder in Leimfarben,[3] womit nach einer damals herrschenden Sitte die Wände der Zimmer geschmückt wurden. Auch bei der Einführung Karl des Kühnen als Landesfürst im Jahr 1467 und bei seiner Vermählung mit Margaretha von York wurde er in ähnlicher Weise beschäftigt.[4] Von seinen Oelgemälden ist nur ein von Vasari[5] erwähntes, historisch

---

[1] Zuerst von mir als von diesem Meister erkannt. Vergl. Kunstblatt von 1847 S. 177. Der Graf Leon de Laborde und Passavant sind später dieser Bestimmung beigetreten. Sie ist abgebildet im Messager etc. vom Jahr 1825. — [2] Schayes, Archives de Louvain. — [3] Vaernewyck histoire van Belgis Bl. 132 b. — [4] Vergl. Cavalcaselle S. 128. — [5] Vasari Th. III. S. 268 der Ausgabe von Siena.

beglaubigt. Tomaso Portinari, Agent des Hauses Medici in Brügge, bestellte dasselbe für den Hochaltar der Kirche des von seinem Vorfahren Folco Portinari gegründeten Hospitals St. Maria Nuova zu Florenz. Das jetzt an der Seitenwand des Chors jener Kirche links hängende Mittelbild stellt die Anbetung der Hirten in beinahe lebensgrossen Figuren dar. In der Mitte knieet die fast von vorn genommene Maria und legt die Spitzen ihrer Finger zusammen. Rechts Joseph und, ihm gegenüber, drei verehrende Hirten. Ausserdem viele Engel. In der Landschaft noch andere Hirten und die Verkündigung derselben. Auf den Flügeln, welche jetzt dem Mittelbilde gegenüber hängen, Tomaso Portinari und zwei kleine Söhne, von ihren Patronen, dem Apostel Matthias und dem heiligen Antonius, dem Abt, und die Frau des Stifters mit einer Tochter und ihren Schutzheiligen, Margaretha und Magdalena, begleitet. In den Charakteren der portraitartigen Köpfe spricht sich Ernst und Strenge, aber zugleich ein Mangel an Schönheitsgefühl aus, so sind auch die Falten der Gewänder nicht allein von scharfen Brüchen, sondern auch in den Hauptmotiven besonders steif und hart. Die Farbenstimmung ist zwar sehr klar, aber von allen Schülern der van Eycks am kühlsten. Der Lokalton des Fleisches ist theils blass, theils röthlich kühl, die Schatten sind grau. Er ist der älteste Meister dieser Schule, bei dem die blauen Gewänder gegen das Grün gebrochen sind, und nicht zum Vortheil der Harmonie ein Orange damit in Verbindung gesetzt wird. Uebrigens steht van der Goes auf der vollen Höhe der Schule. Seine Bildnisse sind sehr wahr und lebendig, und zugleich ist er ein tüchtiger Zeichner, welcher sich in allen Stücken genaue Rechenschaft ablegt, in der Ausführung ist er endlich höchst gediegen und sorgfältig.

Im Palast Pitti befindet sich von ihm, in kleinem Maassstabe, noch ein Bildniss desselben Tomaso Portinari.

Von den Bildern, welche sonst für Werke dieses Meisters gelten, stimmen durchaus mit jenem Hauptwerk in Florenz überein, eine Verkündigung im Museum zu Berlin, No. 530, und eine andere in der Pinakothek in München, No. 43 Cabinette. Der rothe Ton des Fleisches in der letzten rührt von einer modernen Lasur her. Alle übrigen, ihm beigemessenen Bilder weichen mehr oder minder von obigem ab.[1]

[1] Von einigen der bedeutendsten ihm irrig beigemessenen Bildern wird unter anderen Meistern Rechenschaft gegeben werden.

Verschiedene namhafte Werke, welche er in den Niederlanden ausführte, sind theils von den Bilderstürmern vernichtet worden, theils später verschollen. Er machte auch gelegentlich Cartons zu Glasgemälden, von denen eins in der Jakobskirche zu Gent so vorzüglich war, dass van Mander versucht war, den Entwurf dem Jan van Eyck beizumessen. [1]

Hugo van der Goes starb im Jahr 1478 in Roodenkloster in der Nähe von Brüssel, wohin er sich in der späteren Zeit seines Lebens zurückgezogen hatte. [2]

Gerard van der Meire, das Mitglied einer Familie in Gent, welche mehrere Maler aufzuweisen hat, [3] wird zwar in einer Chronik aus dem Ende des 15. Jahrhunderts ein Schüler des Hubert van Eyck genannt, [4] da er indess sicher erst im Jahr 1452 als Mitglied in die Brüderschaft des heiligen Lucas zu Gent, mithin erst 26 Jahr nach dem Tode des Hubert, aufgenommen wurde, so erscheint dieses nicht als wahrscheinlich. [5] Auch spricht das einzige, durch eine alte Tradition beglaubigte Bild keineswegs dafür. Dieses ist ein grosses Altargemälde in einer Kapelle der Kathedrale von Gent, dessen Mitte in einer Composition von 31 Figuren die Kreuzigung Christi, der eine Flügel, mit 17 Figuren, die Errichtung der ehernen Schlange, der andere, mit 26 Figuren, Moses der Wasser aus dem Felsen schlägt, vorstellt. Die Compositionen zeigen wenig Geschick, die Motive sind steif und lahm, die Köpfe meist einförmig und von wenig Modell, die Falten der Gewänder von sehr scharfen Brüchen, die Verhältnisse zu lang, die Formen, zumal bei dem Christus und den Schächern, sehr mager. Einzelne Köpfe, wie der der Maria und des gläubigen Hauptmanns, sind indess von edlem Ausdruck, die felsigte Landschaft mit fernen Schneegebirgen sogar schön. Die helle und etwas bunte Gesammtwirkung ist durch Verwaschen entstanden. Einige noch erhaltene Theile, wie der Moses und zwei hinter ihm befindliche Männer, zeugen von grosser Kraft und Tiefe der ursprünglichen Färbung. Nach der ganzen Kunstform ist dieser Meister ungleich mehr dem Jan van Eyck gefolgt und dieses Bild schwerlich vor dem Jahr 1480 ausgeführt worden. Auch wird der Künstler urkundlich noch im Jahr 1474

---

[1] Van Mander Bl. 127 b. — [2] Sweertius, Monum. Sepulcral. S. 323. — [3] S. den Catalog des Museums von Antwerpen von 1857 S. 24 f. — [4] Messager des sciences et des Arts. Gand 1824 S. 132. — [5] S. denselben Catalog an demselben Ort.

als Geschworener erwähnt. Bei der Bestimmung anderer Bilder als Werke dieses Meisters, bildet die Vergleichung mit diesem Gemälde den einzigen sicheren Anhaltspunkt. Hienach hält die Benennung der ihm sonst beigemessenen Bilder nicht Stich. Keinenfalls rühren die, von jenem in jedem Betracht ganz verschiedenen Gemälde von ihm her, welche im Museum von Antwerpen seinen Namen tragen.

Gleichzeitig mit den älteren Schülern der van Eyck blühte in Haarlem, aber wie es scheint, unabhängiger von letzteren, Albert van Ouwater, und gründete dort eine eigenthümliche holländische Schule. Van Mander[1] rühmt ihn als einen trefflichen Meister, der besonders Hände und Füsse gut gezeichnet, und die Gewänder und Landschaften vortrefflich ausgeführt habe. Dass er sich in den letzten besonders ausgezeichnet und wohl ohne Zweifel einer der ersten Meister, der, wie wir schon bei dem älteren Stuerbout gesehen, sehr früh in Holland ausgebildeten landschaftlichen Hintergründe, in Haarlem gewesen, geht auch daraus hervor, dass mehrere Landschaften von ihm im 16. Jahrhundert im Hause des Kardinals Grimani vorhanden waren.[2] Leider lässt sich mit Sicherheit kein Bild von ihm nachweisen. Eine Beweinung des Leichnams Christi in der kaiserlichen Gallerie zu Wien,[3] welche Passavant demselben beimisst,[4] ist wenigstens sicher ein ausgezeichnetes Bild der altholländischen Schule. Die Composition ist styllos, die meisten Köpfe hässlich, indess von tiefer Beseelung und innigem Ausdruck, die Verhältnisse lang, die Formen mager, die Ausführung aber von der grössten Gediegenheit.

Ein Schüler von ihm, Geertgen von St. Jans, so genannt von einem Kloster der Johanniter zu Haarlem, wo er wohnte, war nach dem Zeugniss des van Mander ein sehr ausgezeichneter Maler, dessen Talent auch von A. Dürer bei seinem Besuch von Haarlem bewundert wurde. Er starb indess leider schon mit 28 Jahren.[5] Die einzigen beglaubigten Gemälde von ihm sind zwei Flügel eines, von van Mander erwähnten, Altarbildes in der kaiserlichen Gallerie zu Wien,[6] deren das eine die Beweinung Christi, das andere drei,

[1] Bl. 128 b. — [2] Siehe den Anonymus des Morelli S. 76 und 220 f. — [3] Dort für Jan van Eyck ausgegeben. Cat. S. 224, No. 10. — [4] Kunstblatt von 1841 S. 39. — [5] Van Mander Bl. 129. — [6] Nach einem Zettel auf der Rückseite des zweiten Bildes sind sie im Jahr 1635 von den Generalstaaten dem König von England Karl I. geschenkt und wahrscheinlich, gleich anderen Bildern, bei der Versteigerung von dessen Sammlung vom Erzherzog Leopold gekauft worden. Auch giebt es von der Beweinung Christi einen Kupferstich von F. Matham mit Angabe des Meisters.

auf die Gebeine Johannes des Täufers bezügliche Begebenheiten darstellt, nämlich die Bestattung derselben in der Gegenwart Christi, die Verbrennung durch den Kaiser Julianus Apostata, endlich die Uebertragung einiger Ueberreste derselben nach dem Hauptsitze der Johanniter, St. Jean d'Acre, im Jahr 1252. Die Köpfe haben ein durchaus portraitartiges Ansehen, und sind zwar höchst lebendig doch, bis auf einige Johanniterritter, welche von edler Bildung, hässlich in den Formen. Die, im Verhältniss zu den Landschaften, kleineren Figuren, als in den meisten Bildern der Schüler der van Eyck, sind überschlank und mager in den Formen, aber von sehr tüchtiger Zeichnung. In dem Fleischton waltet ein etwas schweres Braun vor. Das Nachdunkeln der, übrigens meisterlich modellirten, Gewänder macht die Wirkung etwas schwer und fleckig. Die Ausführung des Einzelnen, welche sich gleichmässig auf alle Nebensachen erstreckt, ist bewunderungswürdig. Auf die Ausbildung der Landschaft ist ein grosses Gewicht gelegt. Nach der ganzen Kunstform dürfte die Ausführung dieser Bilder etwa von 1460—70 fallen. Wegen der grossen Uebereinstimmung mit diesen Bildern halte ich zwei Flügel in der Ständischen Gallerie zu Prag, einen Mann und eine Frau, mit ihren Schutzheiligen, den geharnischten Julian und Adrian, mit Bestimmtheit von diesem Meister.

Ich gehe jetzt zur Betrachtung der nächsten Generation der van Eyck'schen Schule über.

Der grösste von allen diesen ist ohne Zweifel Hans Memling, der Hauptschüler von Rogier van der Weyden dem älteren.[2] Alles was mit historischer Gewissheit von ihm bekannt ist, besteht darin, dass er in den Jahren 1477 und 1478 in sehr dürftigen,[3] bis zum Jahr 1487 vielleicht in etwas besseren Umständen in Brügge

---

[1] Auch irrig Hemling genannt. Die von mir schon früher, aber schliesslich im Deutschen Kunstblatt von 1854, S. 177, für die Lesart Memling zusammengestellten Gründe haben durch eine von dem Canonicus Carton in Brügge bekannt gemachte Urkunde, worin gesagt wird, dass im Jahr 1483 Meister Jan van Memmelinghe, als Schüler einen Passcier van der Meersch aufgenommen, sowie durch das Vorkommen desselben Namens in einem Verzeichniss zu Brügge gestorbener Maler, ihre schliessliche Bestätigung gefunden. Katalog des Museums von Antwerpen vom Jahr 1857. S. 87. — [2] Der Ausse, oder Havesse, beides eine italienische Entstellung des Namens Hans, den Vasari (Ausgabe von Siena I. S. 177. III. S. 312. XI. S. 63) als Schüler des Rogier van Brügge nennt, ist ohne Zweifel Hans Memling. Dasselbe bezeugt auch die auffallende Verwandtschaft der Werke beider. — [3] S. Carton. Annales de la Societé d' Emulation de Bruges, Tom. V. 2e Serie. No. 34. S. 331 f. Die zuerst von dem oberflächlichen und unzuverlässigen Schriftsteller Descamps veröffentlichte Sage, dass Memling sich als kranker Soldat im Jahr 1777 nach der Schlacht von Nancy im Hospital des heiligen Johannes in Brügge eingefunden, verdient keinen Glauben.

besonders fleissig für das Hospital des heiligen Johannes daselbst gearbeitet hat und vor dem Jahr 1499 gestorben ist.[1] In ihm erreicht die Schule die grösste Feinheit der künstlerischen Ausbildung, und mehr, wie irgend einer seit Hubert van Eyck, ist er zugleich mit dem Sinn für Schönheit und Grazie begabt. Verglichen mit den Werken seines Meisters sind seine Figuren von besserer Proportion und nicht so mager in den Formen, seine Hände und Füsse naturwahrer, die Köpfe seiner Frauen lieblicher, die der Männer minder streng, ja öfter von sanfter Melancholie. Ausserdem sind seine Umrisse weicher, in der Modellirung der Fleischtheile finden sich mehr feine Halbtöne, die Farben sind noch leuchtender und klarer. Auch in Betreff der Luftperspective und des Helldunkels findet sich ein Fortschritt. Dagegen steht er ihm in der Grossartigkeit der Auffassung, in der Gediegenheit der Ausführung des Einzelnen, z. B. von Kleiderstoffen, und im Wiedergeben des Goldes in seinem Glanze, wieder entschieden nach. In der früheren Zeit, wo er gelegentlich an einem Bilde mit dem Meister arbeitete,[2] sind die Gemälde beider öfter schwer von einander zu unterscheiden. Von keinem Maler dieser Schule haben sich so viele ausgezeichnete Werke erhalten, als von Memling. Diejenigen, welche ich aus eigner Anschauung kenne, führe ich in der Ordnung an, in welcher sie meines Erachtens ungefähr gemalt worden sind.

Ein Altärchen in der Pinakothek zu München (Cabinetts No. 48, 49, 54). Die Anbetung der Könige, das Mittelbild, hat entschieden den Charakter des Meisters, die Flügel, Johannes der Täufer und Christoph, zeigen in den langen Proportionen, in den härteren Umrissen, mehr die Kunstweise des Rogier van der Weyden. Letztere haben indess ihren ursprünglichen Charakter durch Verwaschen und starkes Lasiren der Boisserées eingebüsst.

Die Kreuzigung, ein grosses Altarbild in dem ersten Zimmer des Justizpalastes in Paris. Zur Rechten des Kreuzes die ohnmächtige, von einer Frau gehaltene Jungfrau, eine andere heilige Frau, Johannes der Täufer und der heilige Ludwig; zur Linken Johannes der Evangelist, Dionysius und Karl der Grosse. Das

---

[1] In einem Verzeichniss der Besitzthümer der Gesellschaft der „liberariers“ in Brügge, vom Jahr 1499, heisst es von einem Altarbilde: „ghemaect by der hand van weylen (d. h. weyland) Meestre Hans.“ S. Carton, an derselben Stelle. —
[2] So besass Margaretha von Oesterreich ein Altärchen, dessen Mitte von Rogier, die Flügel von Memling waren. S.S. 24 des „Inventaire des tableaux etc.“ dieser Fürstin von de Laborde.

Gebäude des alten Louvre und der Thurm von Nesle in der Landschaft beweisen, dass der Künstler dieses Bild in Paris ausgeführt hat. Die noch etwas schwache Zeichnung der Füsse und selbst der Hände spricht für die frühe Zeit des Meisters. Die Köpfe sind indess meisterlich und theilweise von tiefem Gefühl.[1]

Ein kleines Diptychon, dessen eine Seite die Kreuzigung, eine reiche Composition, die andere die Stifterin, Jeanne de France, Frau von Johann II., Herzog von Bourbon, mit ihrem Schutzheiligen, dem heiligen Johannes dem Täufer, und Maria mit dem Kinde in der Luft, vorstellt. Ein Bild von miniaturartiger Feinheit. Im Besitz des Predigers John Fuller Russell in Greenhithe, in der Grafschaft Kent.[2]

Der Sündenfall in der Ambraser Sammlung in Wien, wobei die Schlange als eine bunte Eidechse aufgefasst ist. Ein Diptychon von der feinsten, miniaturartigen Durchführung und erstaunlicher Kraft der Farbe. Die etwas langen Proportionen, die mageren Glieder, deuten auf die frühere Zeit des Meisters. Die Landschaft des Hintergrundes ist die feinste, so ich von ihm kenne. So gehört auch die, grau in grau ausgeführte Genovefa auf der äusseren Seite in Schönheit des Kopfs, Adel der Gestalt, Reinheit im Geschmack der Gewandfalten zu seinem Trefflichsten.

Das jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig, ein grosses Altarbild.[3] Die Composition ist ungleich reicher und kunstvoller in der Anordnung, als auf dem früher besprochenen Gemälde desselben Gegenstandes von seinem Meister, dessen Einfluss übrigens hier noch sehr sichtbar ist. In dem thronenden Christus ist der gewöhnliche Typus ungemein edel aufgefasst und der Ausdruck dem Moment gemäss, von ergreifender Lebendigkeit, auch die Gebährde des Segnens der Gebenedeiten, des ruhigen Abweisens der Verdammten, trefflich, und gewiss mehr im Geist des Christenthums als im jüngsten Gericht des Michel Angelo, wo der Heiland sich in sehr leidenschaftlicher Bewegung nur den Verdammten zuwendet. Der Ausdruck des Mitleids in den edlen Zügen der Maria zur Rechten Christi ist höchst würdig. Auch die Charakteristik und die Theilnahme von Johannes dem Täufer, der Maria gegenüber, so wie der zwölf Apostel hinter ihnen, ist ebenso mannigfaltig als

---

[1] Näheres in meiner Notiz im Kunstblatt von 1847. S. 186. — [2] Näheres im 4. Bande der Treasures S. 285. — [3] Dieses ist zuerst von Professor Hotho richtig bestimmt worden.

trefflich. In dem unteren Theile des Bildes zieht zunächst die kolossale Gestalt des, mit einem goldnen Harnisch, wie er in der Zeit des Malers üblich gewesen, angethanen Erzengel Michael die Aufmerksamkeit auf sich. Der Ausdruck seiner Züge ist würdig und von tiefem Gefühl. Alles Obige ist indess in den Hauptsachen traditionell. Der Reichthum der Erfindungskraft des Künstlers kommt erst in vollem Maasse in der Mannigfaltigkeit und Wahrheit der Motive und des Ausdrucks der Beseligten und Verdammten, wie der Engel und Teufel, sowohl hier, als auf den Flügeln zur Geltung. Die feste Zuversicht der ersten wirkt ebenso beruhigend und wohlthuend auf den Beschauer, als der Ausdruck des Schreckens, der Reue, der Angst, der Verzweiflung der Verdammten ihn tief erschüttert. Der heilige Petrus, welcher die Beseligten im Vordergrunde des rechten Flügels empfängt, gehört in Ausdruck, Motiv, Gestalt und Gewandung zu den schönsten Figuren des Ganzen. In echt deutscher Weise ist die Himmelspforte als ein prachtvolles, gothisches Portal dargestellt, welches reich mit schönen, auf das alte und neue Testament bezüglichen Skulpturen geschmückt ist. Die Reinheit und Freudigkeit in den Engeln, welche die Gebenedeiten empfangen und bekleiden, ist nicht minder gelungen ausgedrückt, als die Bosheit, die Tücke, die Schadenfreude in den, übrigens in menschlicher Gestalt ausgebildeten, Teufeln. Aus der auf dem Leichenstein einer Frau befindlichen Jahrszahl LXVII geht mit grosser Wahrscheinlichkeit hervor, dass die Beendigung dieses Werks in das Jahr 1467 fällt. Jedenfalls spricht die zu grosse Länge und die Magerkeit der nackten, übrigens mit bewunderungswürdiger Meisterschaft gezeichneten, verkürzten und modellirten Figuren für eine etwas frühere Zeit des Meisters, indem auf seinen, nach den Jahreszahlen einer späteren Zeit angehörigen Bildern solche Uebelstände nicht mehr vorkommen. Dagegen steht dieses Bild in Rücksicht der Kraft und Klarheit der Färbung, worin hier besonders ein Einfluss des Dirk Stuerbout deutlich ist, der sich gleichmässig über alle Theile erstreckenden Gewissenhaftigkeit und Meisterschaft der Ausführung auf der vollsten Höhe des Meisters. Die Aussenseiten der Flügel, worauf, grau in grau, die stehende Maria mit dem bekleideten Kinde auf dem Arme, welches einen in ihrer Rechten befindlichen Vogel anfasst, und den Engel Michael im Kampf mit zwei Teufeln dargestellt sind, haben leider stark gelitten. Auch hat der Engel in seinem Motiv etwas von dem Con-

ventionellen gothischer Skulpturen. Es ist nicht allein unter allen Werken des Memling, welche uns aufbehalten sind, das bedeutendste, sondern überhaupt, nächst dem Altar der Anbetung des Lamms der Brüder van Eyck, das wichtigste Werk der ganzen Schule.

König David und Bathseba in dem Museum zu Stuttgart. Die Bathseba ist, als die einzige nackte Figur in Lebensgrösse von Memling, sehr merkwürdig, und in Zeichnung und Modellirung für die Zeit sehr wohl gelungen. [1]

Ein Altärchen im Hospital des heiligen Johannes zu Brügge (No. 6), dessen Mitte die Beweinung des todten Christus, die inneren Seiten der Flügel, den Stifter Adriaen Reims, Bruders des Klosters, und seinen Patron, den heiligen Adriaen, so wie die heilige Barbara, die äusseren, die heilige Helena und die aegyptische Maria darstellen. Die Verhältnisse sind noch zu lang, aber die Köpfe sehr zart und von tiefer Empfindung. Dieses Werk hat leider durch Verwaschen sehr an Kraft der Farbe verloren.

Ein Altärchen an demselben Ort (No. 3), dessen Mitte die Anbetung der Könige, worauf sich das Bildniss des Stifters Jan Floryns, eines Bruders des Hospitals, befindet, die Flügel die Geburt Christi und die Darstellung im Tempel (Fig. 25), die Aussenseiten Johannes den Täufer und die heilige Veronica enthalten. Dieses Bild ist das einzige, welches, ausser der Jahrszahl 1479, den vollen Namen des Künstlers trägt. Man sieht hier in der Anordnung den grossen Einfluss des oben erwähnten Bildes seines Meisters in der Pinakothek zu München. Die Köpfe sind hier zarter und lieblicher, aber minder ernst und grossartig, die Ausführung freier, aber minder gediegen, als in jenem. Leider hat dieses Kleinod theilweise durch Verwaschen sehr verloren. [2]

Die Verkündigung Mariä bei dem Fürsten Wilhelm Radzivil in Berlin mit 1482 bezeichnet. Ein Bild von sehr eigenthümlicher Auffassung und ungemeiner Zartheit. Die heilige Jungfrau ist nämlich von dem Grusse des Engels so sehr ergriffen, dass sie umsinken würde, wenn nicht zwei Engel sie unterstützten. Die ungewöhnliche Blässe des Fleischtons rührt zum Theil von zu starkem Putzen her.

Ein grösserer Altar in der Sammlung der Akademie zu Brügge (No. 9), dessen Mitte, als Hauptfigur, den heiligen Christoph, zu

---

[1] Früher habe ich dieses Bild irrig von der Hand des älteren Rogier van der Weyden gehalten. — [2] Hievon giebt es eine treffliche Photographie von Fierlants.

Fig. 25.



Die Darstellung im Tempel von Hans Memling aus dem Johannishospital in Brügge.

den Seiten die heiligen Aegidius und Benedikt, dessen Flügel auf den inneren Seiten den heiligen Wilhelm mit dem Stifter und seinen

Söhnen, so wie die heilige Barbara mit der Stifterin und ihren Töchtern, auf den äusseren, grau in grau, die heiligen Johannes den Täufer und Georg darstellt. Mit dem Jahr 1484 bezeichnet. Sehr naturwahr in allen Köpfen. In dem des Christoph ist zugleich der Moment der inneren Erleuchtung vortrefflich ausgedrückt. Das Christuskind ist minder befriedigend. Von den Heiligen sind Aegidius, Benedikt, Barbara von feinem Kopfe und mildem Ausdruck, vor allen aber ist Johannes gelungen. Am schwächsten ist der heilige Georg ausgefallen und wahrscheinlich die Arbeit eines Gehülfen. In diesem Bilde ist seltner Weise die ursprüngliche, treffliche Modellirung noch gut erhalten.[1]

Ein kleines Altarbild zu Chiswick, Landsitz des Herzogs von Devonshire unweit London. Maria mit dem Kinde wird von Lord Clifford, Lady Clifford und ihren Kindern, unter dem Schutze der heiligen Agnes und der heiligen Barbara verehrt. Auf den Flügeln die beiden Johannes. Dieses, von Walpole als Jan van Eyck erwähnte Gemälde, gehört in jedem Betracht zu den schönsten Bildern des Meisters.

Der heilige Christoph in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Holkerhall in Lancasshire. Dem auf dem Flügelbilde zu München sehr ähnlich, doch ungleich feiner ausgebildet und trefflich erhalten. Irrig Albrecht Dürer genannt.

Das Bildniss eines bejahrten Canonicus vom Orden des heiligen Norbert. Im Museum zu Antwerpen (No. 35). In dem Ausdruck einer schlichten, innigen Andacht macht dieses trefflich ausgeführte Bild ganz den Eindruck eines historischen Gemäldes.[2]

Das Bildniss eines Mitgliedes der Familie Croy, ebenda (No. 36). Von ungemeiner Wahrheit und meisterlich in einem etwas kühlen Ton ausgeführt.

Ein kleines Altarbild in der Sammlung des Predigers Heath, Vikars von Enfield, unweit London. In der Mitte der todte Christus von Maria, Johannes und Magdalena beweint. Auf den Flügeln Jakob der grössere und der heilige Christoph. Der Körper Christi ist sehr mager, der Ausdruck des Schmerzes in den Traurenden schön und innig, die Klarheit und Kraft der Färbung sehr gross.[3]

Ein Altarblatt mit Flügeln, gleichfalls in dem Hospital des heiligen Johannes zu Brügge. In der Mitte des Hauptbildes hält die,

---

[1] Eine ausgezeichnete Photographie hievon hat Fierlants gegeben. — [2] Eine Photographie von Fierlants. — [3] Näheres im 4. Bande der Treasures S. 313 f.

vor einem Prachtteppich thronende Maria, von zwei, eine Krone haltenden Engeln überschwebt, das Kind, welches in der Linken in Beziehung auf die Erbsünde einen Apfel hat, mit der Rechten aber der knieenden, heiligen Katharina einen Ring ansteckt, auf dem Schoosse. Der Ausdruck der Keuschheit und Reinheit in dem Kopf der Heiligen ist von wunderbarer Schönheit. Hinter ihr ein, die Handorgel spielender Engel von einer Art der Lieblichkeit, welche für Memling besonders charakteristisch ist. Ihr gegenüber die andächtig lesende, heilige Barbara, von einem Engel begleitet, welcher der Maria ein Gebetbuch hinhält, worin sie blättert. Etwas mehr zurück, stehend, zur Rechten, Johannes der Täufer, zur Linken Johannes der Evangelist, von edlem und mildem Charakter. In der Landschaft des Hintergrundes Vorgänge aus dem Leben dieser Heiligen. Auf dem rechten Flügel, im Vorgrunde, die das Haupt Johannis empfangende Tochter der Herodias, in deren Zügen ein leises Grauen meisterlich ausgedrückt ist; in der Landschaft des Hintergrundes wieder Vorgänge aus seinem Leben. Auf dem linken Flügel Johannes der Evangelist auf Patmos zu den Visionen der Apokalypse emporblickend, welche sich im Hintergrunde ausbreiten, und sie aufzuzeichnen bereit. Hier erscheint Gott Vater auf dem Thron, das Lamm und die verehrenden vierundzwanzig Aeltesten, der siebenhäuptige Drache, welcher die Jungfrau verfolgt, der Kampf des Engels Michael mit demselben, die vier Reiter, an denen die treffliche Bewegung der Pferde auffällt u. s. w. Der Ausdruck des demüthigen Erstaunens in dem Kopf des Johannes ist von wunderbarer Feinheit. Durch das ganze Werk weht der Athem der reinsten religiösen Poesie. Auf den Aussenseiten der Flügel die Stifter des Bildes, zwei Brüder des Hospitals mit ihren Schutzheiligen Jakobus und Antonius von Padua, und zwei Schwestern des Hospitals, mit den Heiligen Agnes und Clara. Letztere beide gehören wieder, nicht bloss wegen der Reinheit und Andacht des Ausdrucks, sondern auch wegen der Schönheit der Züge, zu den herrlichsten Köpfen des Meisters. Nächst dem jüngsten Gericht möchte dieses das bedeutendste, von Memling vorhandene Werk sein. Leider haben diese Rückseiten in manchen Theilen stark gelitten.[1] Dieses Bild steht dem Altar mit dem Christoph in der Akademie sehr nahe. Die bessere Zeichnung, namentlich der

[1] Von diesem Altar giebt es eine treffliche Photographie von Fierlants.

Füsse, beweist indess, dass es etwas später, wahrscheinlich 1486 gemalt ist.[1]

Ein Votivgemälde, etwas grösser als das Hauptbild des vorigen, im Besitz des Grafen Duchatel in Paris. Der Kopf der, in der Mitte mit dem Kinde thronenden Maria stimmt sehr genau mit dem auf dem letzten überein. Rechts die Männer und Knaben, unter dem Schutz Johannes des Täufers, links die Frauen und Mädchen unter dem Schutz eines anderen Heiligen, beide in ansehnlicher Zahl, knieend. Es ist unendlich zu beklagen, dass die Fleischtheile der Maria, des Kindes und sämmtlicher weiblichen Gestalten in diesem schönen Bilde, welches sich der Vermählung der Katharina eng anschliesst, erst in neuerer Zeit durch Verputzen bleich geworden sind. Die Architektur des Hintergrundes ist meisterlich behandelt. Dieses gehört zu den vielen Bildern, welche aus der Schule der van Eyck nach Spanien gewandert waren. Es ist dort von demselben General Armagnac erworben worden, welcher das oben beschriebene Altärchen des älteren Rogier van der Weyden besessen hat.

Auch folgende Bilder schliessen sich in jedem Betracht auf das Engste jener Vermählung der heil. Katharina an.

Ein Flügelaltärchen in der Gallerie zu Wien, welches dort dem Hugo van der Goes beigemessen wird. Die Mitte stellt die unter einem reichen Thronhimmel sitzende Maria dar. Dem Kinde auf ihrem Schoosse reicht ein Engel, in der einen Hand eine Geige, mit der anderen einen Apfel dar. Auf der anderen Seite der Stifter in schwarzer Kleidung. Der halbkreisförmige Bogen, welcher die Gruppe umgiebt, ist mit einem sehr reichen Gesimse und einem prächtigen Fruchtgehänge geschmückt. Die inneren Seiten der Flügel stellen die beiden Johannes, den Täufer und den Evangelisten, die Aussenseiten, die sehr fleissig, offenbar nach den lebenden Modellen ausgeführten Adam und Eva vor.

Die thronende Maria hält mit dem Kinde zusammen einen Apfel. Auf zwei Kapitälen der, als Einfassung dienenden, Architektur ist höchst meisterlich, grau in grau, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel ausgeführt. Leider hat dieses schöne, in der Färbung besonders warme und kräftige Bildchen, welches in der Gallerie Lichtenstein in Wien, wo es sich befindet,

[1] Die Ueberschrift und die Jahreszahl 1477 sind apokryphisch. Vergl. darüber meinen Aufsatz im Deutschen Kunstblatt von 1854. S. 178.

irrig dem Lukas Cranach beigemessen wird, im Kopfe der Maria ziemlich stark gelitten.

Maria mit dem Kinde von Nevenhoven, dem Stifter, einem noch jungen Manne, verehrt. Mit 1487 bezeichnet. In dem obigen Hospital zu Brügge. Die Maria hat hier etwas Portraitartiges, das Bildniss ist von seltenster Lebendigkeit, die Formen sehr bestimmt, die Farbe minder leuchtend.

Maria mit dem Kinde, in der Sammlung Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Gemahl, in Kensington unweit London, stimmt so durchaus mit dem vorigen Bilde überein, dass es in demselben Jahr gemalt sein muss.

Ein kleines Bildchen bei dem Bildhauer und Medalleur Herrn Gatteau in Paris. Die in einer heiteren, gebirgigten Landschaft mit dem Kinde sitzende Maria steckt der, ganz mit der auf dem Bilde in Brügge übereinstimmenden, Katharina den Ring an. Neben ihr die heiligen Agnes und Cäcilie, gegenüber Ursula, Margaretha und Lucia. In der Luft drei auf der Flöte spielende Engel. In Schönheit der Köpfchen, Zartheit des Gefühls, Feinheit der Ausführung, Klarheit des goldigen Tons, ein wahres Wunderwerk von der seltensten Erhaltung.

Derselben Zeit gehört auch ein Bildchen in der Gallerie der Uffizien in Florenz an, die Maria, das Kind und zwei musicirende Engel. Es ist sehr lieblich in den Köpfen und von grosser Gluth der Färbung.

Den beiden vorigen Bildern eng verwandt, und wahrscheinlich um 1488 ausgeführt, ist der berühmte hölzerne Reliquienkasten der heiligen Ursula in der Form einer gothischen Kapelle, in dem öfter erwähnten Hospital des heiligen Johannes zu Brügge. An den langen Seiten befinden sich, in sechs Bildern, die Hauptvorgänge aus ihrer Legende, nach welcher sie, die Tochter eines Königs von England, mit ihrem frommen Bräutigam, dem Prinzen Conan, und einem Gefolge von 11,000 Jungfrauen, eine Pilgerfahrt nach Rom macht. Die einzelnen Bilder stellen vor: 1) Ihre Ankunft in Köln, wo sie von den heiligen Jungfrauen empfangen wird (Fig. 26). Im Hintergrunde erkennt man den Kölner Dom. 2) Die Landung in Basel. 3) Die Ankunft in Rom, wo sie unter dem Portal einer Kirche von dem Pabst Cyriacus empfangen wird. Im Inneren der Kirche Taufe, Beichte und Abendmahl. Eins der in der Composition reichsten und glücklichsten Bilder, und voll der wahrsten und

schönsten Köpfe. 4) Zweite Ankunft in Basel und neue Einschiffung. Der Pabst mit zwei Kardinälen, der Heiligen und einigen Jung-

Fig. 26.



Vom Ursulakasten H. Memling's in Brügge.

frauen ist wieder von seltener Schönheit. 5) Das Martyrium des Gefolges der Heiligen durch das Heer des Kaisers Maximin, an den

Ufern des Rheins. Mit frommer Ergebung sehen die Jungfrauen ihrem Tod durch die Pfeile, welche einige schon getroffen haben, entgegen. 6) Die in Köln gelandete Ursula ist im Begriff, von einem Pfeil durchbohrt zu werden. In ihrem schönen Kopfe ist vortrefflich die Ueberwindung der Todesfurcht durch die Ergebung in den Willen des Herrn ausgedrückt. Auch sonst ist dieses Bild reich an charakteristischen Köpfen. Auf dem einen der Gibelfelder des Kastens ist Maria mit dem Kinde auf dem Arm und zwei knieende Schwestern des Hospitals, von seltenster Wahrheit, wahrscheinlich die Stifterinnen des Kastens, auf dem anderen die heilige Ursula mit dem Pfeil, und die viel kleiner gehaltenen Jungfrauen, welche von ihrem Mantel schützend umgeben werden, dargestellt. Zeichnung, Feinheit des Gefühls, Kraft und Klarheit der Färbung, Meisterschaft der Ausführung ist auf allen diesen Bildern völlig wie auf dem Bildchen des Herrn Gatteau. Die Bilder auf den beiden Dachflächen, je drei Runde, von denen die beiden grösseren in der Mitte, einerseits die Krönung der Maria, andererseits die heilige Ursula von ihren Jungfrauen umgeben und hinten einige Bischöfe und andere Männer, die vier kleinen je einen musicirenden Engel enthalten, sind zwar an sich ebenfalls werthvoll, zeigen aber in der schwächeren Zeichnung, der kälteren Färbung, dem härteren Vortrag, die Hand eines Gehülfen. [1]

Diesem schönen Werke schliesst sich eng ein Bild von langer Form in der Pinakothek zu München an (Cabinette No. 63), welches in einer weitläuftigen Landschaft eine grosse Anzahl von Vorgängen aus dem Leben der Maria und namentlich diejenigen, welche unter dem Namen der sieben Freuden Mariä bekannt sind, vereinigt. Die drei Darstellungen im Vorgrunde sind rechts die Geburt Christi, in der Mitte die Anbetung der Könige, besonders reich und schön! links die Ausgiessung des heiligen Geistes. [2]

Endlich bemerke ich, nicht wegen der Bedeutung des Bildes, sondern um eine irrige Benennung zu berichtigen, dass ein in derselben Pinakothek befindliches, Johannes den Täufer in der Wüste darstellendes Bildchen, welches wegen einer darauf befindlichen Aufschrift dem Hugo van der Goes beigemessen wird, nach Gefühl,

---

[1] Der ganze Reliquienkasten, wie die einzelnen Bilder in der Grösse der Originale sind in Photographien von seltenster Schönheit von Fierlants veröffentlicht worden. — [2] Steindrücke von diesen dreien in dem bekannten Boisserée'schen Werke.

Zeichnung, Färbung und Malerei dem Memling angehört. Die Aufschrift ist sicher apokryphisch, wie schon die moderne Form der Vier in der Jahrszahl 1472 beweist, indem um diese Zeit in Belgien diese Zahl durchweg die alterthümliche Form einer nach unten offenen. 8 hat.

Ein Bild von ähnlicher Grösse und ähnlicher feiner Kunst, wie das der sieben Freuden der Maria, worauf in einer ansehnlichen Zahl von einzelnen Gruppen die ganze Passion von dem Palmsonntag, bis zu dem Erkennen Christi zu Emmaus, dargestellt ist, befindet sich in der königlichen Sammlung zu Turin. Es ist wahrscheinlich dasselbe, welches, nach dem Zeugniss des Vasari, von der Familie Portinari in die Kirche St. Maria Nuova gestiftet, nachmals in den Besitz von Cosmus I., Herzog von Toskana, gelangt war.

In der Kathedrale zu Lübeck. Ein grosser Altar mit Doppelflügeln. Auf den Aussenseiten des ersten Flügelpaars die Verkündigung, grau in grau. Zwei edle schlanke Figuren, von feinen lieblichen Köpfen, trefflich im Geschmack der Gewänder und sehr sorgfältiger Modellirung. Werden diese Flügel geöffnet, so sieht man die heiligen Blasius und Aegidius, und auf den Aussenseiten des zweiten Flügelpaars Johannes den Täufer und den heiligen Hieronymus. Diese vier Gestalten gehören zu dem Vorzüglichsten, was der Meister hervorgebracht hat. Die inneren Seiten dieses zweiten Flügelpaars schliessen sich in den Gegenständen dem Mittelbilde an. Der rechte Flügel enthält, vom Hintergrunde ausgehend und im Vorgrunde endend, Vorgänge aus der Passion von Christus am Oelberge, bis zu seiner Kreuztragung. Das Mittelbild stellt in einer Composition von 35 Figuren Christus und die Schächer am Kreuz dar. Es ist die bedeutendste Darstellung dieses Gegenstandes, welche wir aus dieser ganzen Schule besitzen, voll eigenthümlicher Motive und der trefflichsten Durchführung. Auf dem linken Flügel befindet sich im Vorgrunde die Grablegung, im Mittel- und Hintergrunde die späteren Vorgänge bis zur Himmelfahrt. Die auf diesem Bilde befindliche Jahrszahl 1491 ist die späteste auf einem Werke des Memling vorkommende.[1]

In welche Zeit der Reisealtar Kaiser Karl V. in Madrid, welchen Passavant als ein besonders schönes Werk des Memling anführt, gehört, kann ich nicht bestimmen, da ich es nicht gesehen

[1] S. meine Notiz im Kunstblatt von 1846. No. 28.

habe. Die Mitte stellt die Anbetung der Könige, die Flügel die Geburt und die Darstellung im Tempel vor. Die Figuren sind etwa 1/3 lebensgross.[1]

Obgleich es höchst wahrscheinlich ist, dass ein Künstler, welcher in so kleinem Maassstabe so Ausgezeichnetes in der Oelmalerei geleistet, gleich seinem Meister auch in Miniatur gemalt hat, so ist doch sein, bisher von allen Kunstforschern als unzweifelhaft angenommener, Antheil an den Miniaturen in dem berühmten Missale, welches als Vermächtniss des Kardinals Grimani im 16. Jahrhundert in die Bibliothek des heiligen Markus zu Venedig gelangt ist, neuerdings in einem Aufsatze von Ernst Harzen[2] mit so guten Gründen bestritten worden, dass derselbe mehr als zweifelhaft erscheint.

Rogier van der Weyden der jüngere war der Sohn und Schüler des älteren Rogier.[3] Sonst wissen wir nichts von ihm, als dass er mit seiner Kunst viel erworben, sehr mildthätig gewesen und im Jahr 1529 in hohem Alter an dem sogenannten englischen Schweiss in Brüssel gestorben ist.[4] Er folgte durchaus der Kunstweise seines Vaters, dem er in seinen früheren Werken noch sehr nahe steht, in den späteren aber sind die Proportionen nicht so lang, die Formen völliger und feiner gezeichnet. Dieses gilt besonders von den Händen und Füssen. Dagegen hat er weniger Schönheitssinn als der Vater und sind sowohl seine Motive gelegentlich unschön., als seine Köpfe öfter von einer mit weniger Geschmack gewählten Portraitartigkeit. Die Umrisse sind weicher, der Fleischton heller und mehr gebrochen, in den Lichtern kühl röthlich, in den Schatten heller, die Behandlung endlich ist breiter und keineswegs so in das Einzelne gehend. Er scheint sich vorzugsweise in dem engen Kreis der Darstellung des Leidens Christi und der Trauer darüber bewegt zu haben, indem fast alle Bilder, welche man ihm mit Wahrscheinlichkeit beimessen kann, demselben angehören. Seine Auffassung muss dem religiösen Gefühl seiner Zeitgenossen in hohem Grade zugesagt haben, indem alte Kopien nach denselben sehr zahlreich sind.

---

[1] S. Passavant, die christliche Kunst in Spanien S. 130. Cavalcaselle findet einige Theile dieses Altars zu schwach für Memling und hält sie von einem Schüler. S. 269. — [2] In Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste vom Jahr 1858. S. 3 ff. Einiges Nähere über diesen Aufsatz etwas später. — [3] So bezeugt ausdrücklich Sandrart, Teutsche Academie S. 66 in seinem Bericht über die Oelmalerei. — [4] S. van Mander Bl. 129 b f. Weil van Mander ihn in einigen Stücken mit seinem Vater verwechselt, leugnet Wauters, dem auch Cavalcaselle folgt, seine ganze Existenz. Diesem kann ich indess nicht beistimmen. S. meine Gründe im Kunstblatt von 1847, S. 170 f. Meine Ansicht wird auch von Passavant (im angef. Werk S. 134 ff.) und Hotho getheilt.

Sein Hauptwerk ist eine, ursprünglich für die Kirche Maria darbuyten in Löwen ausgeführte, jetzt in der Sacristei der Laurenzkirche des Escorials befindliche Kreuzabnahme von zehn lebensgrossen Figuren.[1] Maria ist über den nahen Anblick des so eben vom Kreuz abgenommenen und von Nikodemus und Joseph von Arimathia gehaltenen Leichnams Christi ohnmächtig geworden und wird von Johannes und einer der Marien unterstützt. Zu den Füssen Christi, in leidenschaftlichster, doch unschöner Gebährde die klagende Magdalena. Hinter der Gruppe der Maria eine andere, heftig weinende, ihr Gesicht mit einem Tuche bedeckende Frau. Die Lebendigkeit und das auf das Höchste gesteigerte Pathos, die sorgfältige Zeichnung aller Theile, besonders des Körpers Christi, wie aller Hände, haben diesem Bilde von jeher grosse Bewunderung zugezogen. Von den gleichzeitigen Wiederholungen rühren zwei von dem Meister selbst her, deren eine sich im Museum zu Madrid (No. 1046),[2] die andere, mit dem Jahr 1488 bezeichnete, im Museum zu Berlin (No. 534) befindet.

Von den übrigen Bildern, welche ihm Passavant[3] in Spanien beimisst, führe ich hier nur als am zugänglichsten Orte, eine kleine Kreuzigung im Museum zu Madrid (No. 466) mit dem falschen Monogramm A. Dürers, an.

Die Abnahme vom Kreuz, ein kleiner Altar mit Flügeln in der Liverpool-Institution (No. 42).[4] Aus der früheren Zeit des Meisters, noch hart in den Umrissen, doch von ergreifendem Pathos.

Die Abnahme vom Kreuz, in der Sammlung des Prinzen Gemahl zu Kensington (No. 36). Die grössere Wärme der Farbe, die strengere Durchführung, sprechen für die frühere Zeit des Meisters.

Ein Eccehomo und eine Mater dolorosa, ebenda, halbe Figuren. Die Maria von edler und tiefer Empfindung.[5]

Ein Eccehomo in der Sammlung des Herrn Green zu Hadley in der Nähe von Barnet unweit London, jenem sehr ähnlich.

Die Grablegung, in der Sammlung des Sir Culling Eardley, zu

---

[1] Da ich dieses Bild nicht selbst gesehen, folge ich der Angabe von Passavant a. a. O., obwohl ich früher aus historischen Gründen geneigt war, Wauters beizustimmen, welcher es für ein Werk des älteren Rogier van der Weyden hält (a. a. O. S. 171). Auch Cavalcaselle theilt letztere Ansicht (S. 185 f.), nach ihm ist aber das Exemplar im Museum von Madrid das Original. — [2] Passavant im angef. Werk S. 134. — [3] Ebenda S. 137. — [4] Näheres Treasures Th. III. S. 235. — [5] S. Treasures Th. IV. S. 226 f.

Belvedere unweit Gravesend. Aus der früheren Zeit. Von grosser Energie in Gefühl und Farbe.[1]

Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Magdalena in der Gallerie zu Dresden (No. 1617). Dieses Bild ist, bis auf die Magdalena, eine fleissige Copie im Kleinen nach dem schönen Bilde seines Vaters in der Wiener Gallerie. Die Magdalena hat er dagegen seiner obenerwähnten Kreuzabnahme entnommen. Für ein Bild des Vaters, welchem es in Dresden beigemessen wird, ist es zu schwach. Die Kreuzabnahme im königl. Museum zu Neapel, eine sehr reiche und schöne Composition, erst vor etwa 20 Jahren angekauft.

Der Kopf einer weinenden Frau im Museum zu Brüssel. Von sehr wahrem und innigem Ausdruck.

Da es wichtig ist auch die Art und Weise der Auffassung der Schule der van Eyck in der Behandlung weltlicher Gegenstände kennen zu lernen, dergleichen aber in Oelgemälden fast gar nicht vorhanden sind, scheint es mir angemessen hiefür auf einige Manuscripte aufmerksam zu machen, worin solche Vorgänge in Miniaturen behandelt worden sind, welche im Kunstwerth auf der vollen Höhe der Schule stehen.

Ich gedenke zuerst eines Bandes einer französischen Uebersetzung des Livius in Grossfolio, welcher die dritte Decade seines Werkes enthält, auf der Bibliothek des Arsenals zu Paris. Die neun darin enthaltenen Bilder stellen die Vorgänge aus der römischen Geschichte, in Waffen, Trachten, Sichgehaben, durchaus in der Weise der Zeit des Malers, etwa 1430—1450 vor. Die Compositionen, die bequemen, öfter selbst graziösen Motive, die feine Individualisirung und der Ausdruck der Köpfe, die gute Zeichnung, die warme, gesättigte und dabei harmonische Färbung, die ebenso geistreiche, als sorgfältige Behandlung in den feinsten Guaschfarben verrathen einen vortrefflichen Künstler. Für eine gewisse Flüchtigkeit in Behandlung der landschaftlichen Hintergründe im Verhältniss zu anderen Miniaturen dieser Zeit und Schule entschädigt er durch die Wahrheit und Lebendigkeit seiner Pferde, welche häufig, auf sonst sehr ausgezeichneten Miniaturen derselben Zeit und Schule, von auffallender Schwäche sind. Nur die Köpfe lassen auch bei ihm zu wünschen übrig. Ich hebe einige der vorzüglichsten Bilder hervor. Der als Consul unter einem grünen Traghimmel sitzende Cato der ältere vertheidigt sein Gesetz gegen die Frauen, zu den Seiten stehen

[1] S. Treasures Th. IV. S. 278.

acht Senatoren, deren einige Schriftrollen halten. Dieses Bild trägt in allen Stücken das Gepräge der feinsten Eyckischen Schule. Scipio besiegt die Lusitanier. Ein Reitergefecht im Vorgrunde ist durch die Deutlichkeit der Anordnung, die Lebendigkeit der einzelnen Motive, sehr ausgezeichnet. Die hellgehaltenen, stählernen Rüstungen machen eine vortreffliche Wirkung.

Ich erwähne zunächst die Geschichte des Königreichs Jerusalem bis zum Jahr 1210, eines Bilderbuchs mit ganz kurzem erklärenden Text (No. 2533), der kaiserl. Bibliothek zu Wien. Dieses, nur siebzehn Blätter in sehr schmalem Folio enthaltende, wie die Wappen und der Wahlspruch beweisen, für den Herzog Philipp den Guten, ausgeführte Manuscript, gehört in den Miniaturen, welche offenbar nicht von Miniaturmalern, sondern von mindestens drei sehr ausgezeichneten Malern der Eyck'schen Schule ausgeführt worden sind, in jedem Betracht zu dem Schönsten, was wir aus derselben besitzen. Die Erfindungen sind fast durchweg höchst eigenthümlich, lebendig und geistreich, die künstlerische Ausbildung derselben vortrefflich, die meisterliche Behandlung breit, ja hie und da für Miniaturen fast flüchtig. Mir ist kein anderes Denkmal bekannt, worin der ritterliche Geist des Mittelalters durch die Kunst so veranschaulicht und verherrlicht wird, als hier. Es finden sich verschiedene Anklänge an dem Genter Altar und bald glaubt man die Hand des älteren Rogier van der Weyden, bald die des Memling zu erkennen. Indem ich eine ausführlichere Würdigung dieses Manuscripts einer anderen Stelle vorbehalte, gebe ich hier nur von einigen, besonders ausgezeichneten Vorstellungen eine nähere Nachricht.

Auf der ersten, zwei Bilder enthaltenden, Seite sieht man auf dem einen Gottfried von Boullion, als ersten König, und Danubert, Erzbischof von Pisa, als Patriarchen von Jerusalem, vor einem gothischen Bau, womit wahrscheinlich die Kapelle zum heiligen Grabe gemeint ist, knieend; neben ihnen andere weltliche und geistliche Herrn. Die Anordnung ist höchst kunstreich, die Köpfe trefflich individualisirt. Auf der Rückseite desselben Blatts zeigt ein Bild mit den Eltern des Gottfried von Boullion eine andere Hand von noch feinerer Ausbildung. Auf der ersten Seite des zweiten Blatts gehört die Einschiffung des Gottfried von Boullion und seiner Gefährten zum ersten Kreuzzuge von der ersten Hand, sowohl in Rücksicht der Charakteristik der Figuren, als der Poesie und Wahrheit der Landschaft zu dem Schönsten, was mir der Art bekannt

geworden. Dasselbe gilt auch von der Krönung des Johann von Brienne zum König von Jerusalem auf der ersten Seite von Blatt 17, welches, auch abgesehen von den sonstigen trefflichen Eigenschaften, ein wahres Muster in der Anordnung einer figurenreichen Composition ist.

In Betreff der Miniaturen unter dem Einflusse des vorigen entstanden, und ihm sehr nahe verwandt ist ein Manuscript derselben Bibliothek, No. 2549, welches die französische Uebersetzung der Thaten des Grafen Gerard von Roussillon aus dem Lateinischen enthält, so Johann Wauquelin auf Befehl Philipp des Guten am 16. Juni des Jahres 1447 beendigt hat. Da es feststeht, dass solche Manuscripte, nachdem die Arbeit des Schreibens fortschritt, den Miniaturmalern lagenweise zur Ausschmückung übergeben wurden, so möchte die Beendigung der Miniaturen nur um wenig später fallen. In den, jedesmal die Hälfte der Seite einnehmenden, Miniaturen an der Spitze der 52 Kapitel, wozu in der Regel noch vier kleinere Vorstellungen auf den entsprechenden Rändern kommen, lassen sich deutlich vier Hände unterscheiden, von denen zwei wieder zu den vorzüglichsten gehören, welche wir aus dieser Schule besitzen. Kämpfe und sonstige bewegte Handlungen von einer der anderen Hände haben dagegen meist etwas Lahmes und Aermliches in der Erfindung. Auch hier muss ich mich mit einer näheren Besprechung von einigen der ausgezeichnetsten Bilder begnügen. Hierzu gehört unbedingt das Titelblatt, welches den in einem schwarzen Pelz unter einem prachtvollen, purpurfarbnen Traghimmel thronenden Philipp den Guten vorstellt, wie er aus den Händen des vor ihm knieenden Jan Wauquelin die Uebersetzung in Empfang nimmt. Durch die Gegenwart von vornehmen Geistlichen und Hofbeamten einerseits, und mehrerer Ritter des goldnen Vliesses, womit auch der Herzog geschmückt ist, andrerseits, erhält die Handlung etwas sehr Feierliches. Die Art der trefflichen Individualisirung aller Theile, die Färbung, die mageren Glieder der etwas zu langen Gestalten, erinnern am meisten an den älteren Rogier van der Weyden. — Die Vermählung des Grafen von Roussillon, dessen Geschichte zur Zeit Kaiser Karl des Kahlen spielt, Bl. 9 b. zeigt in feiner und meisterlicher Ausbildung die volle Pracht der Anzüge, worin derlei Handlungen am Hofe Philipps vor sich gehen mochten. Der landschaftliche Hintergrund trägt durchaus den Charakter derjenigen auf dem Genter Altar der Brüder van Eyck. — Der Graf kehrt mit seiner Gemahlin und drei anderen Reitern in sein Land

zurück. Dieses schöne Bild, an welchem noch die höchst zarte Durchführung des architektonischen Hintergrundes zu bemerken, ist offenbar einer ähnlichen Vorstellung in dem vorigen Manuscript nachgebildet. — Das Begräbniss der Gräfin Bertha von Roussillon Bl. 174 a. Sehr fein in den Köpfen der Leidtragenden, sehr wahr in den singenden Priestern und Chorknaben, trefflich in der Landschaft mit leuchtendem Horizont, endlich höchst zart in der kühlen Gesammthaltung. — Das Begräbniss von ihm zu Poitiers Bl. 181 a. Von ähnlichen Verdiensten nur noch reicher und vorzüglicher in der Composition.

Die schönste künstlerische Darstellung der richterlichen Zweikämpfe des Mittelalters gewährt ein Manuscript der kaiserl. Bibliothek in Paris in Octav (Mss. français No. 8024), welches in zehn Miniaturen, von der feinsten Eyck'schen Kunst, die verschiedenen Momente, von der Gesetzgebung für solche Zweikämpfe, bis zur Ueberwindung des Herausgeforderten enthält.

Als ein Beispiel der zur Zeit Philipp des Guten sehr beliebten und zu grosser Vollendung ausgebildeten Miniaturmalerei, grau in grau, führe ich ein ebenfalls für diesen Herrn geschriebenes Gebetbuch in 4° in der königl. Bibliothek in Haag an. Unter den zahlreichen, in jener Weise ausgeführten Vignetten sind die meisten von ausserordentlicher Schönheit und erinnern in der ganzen Kunstform lebhaft an Hans Memling, in dessen früherer Weise. Auf diese Zeit, etwa von 1455—1465, weist auf das höhere Alter des öfter knieend vorkommenden Bildnisses jenes Herzogs. Manche der Bildchen verrathen indess eine geringere Hand.

Bei der grossen Spärlichkeit von Tafelbildern aus der altholländischen Schule erscheint es mir als geeignet ein Gebetbuch in der kaiserl. Bibliothek zu Paris, Suppl. latin. No. 701, zu besprechen, dessen zahlreiche, etwa aus der Mitte des 15. Jahrhunderts herrührende, Miniaturen, als von einem geistreichen und sehr eigenthümlichen Künstler, wohl geeignet sind, von dem Charakter jener Schule zu dieser Zeit eine Vorstellung zu geben. Obwohl dieselben im Allgemeinen in der realistischen Auffassung mit den belgischen Schülern der van Eyck übereinstimmen, weichen sie doch in vielem Betracht von denselben ab. In der Zeichnung der Figuren sind sie schwächer, ebenso stehen sie jenen auch im Sinn für Schönheit der Form, für Anmuth der Bewegung nach, die Figuren der, übrigens sehr guten und lebendigen Compositionen sind viel kleiner zum

Raum gehalten, und dadurch der Landschaft ein grösserer Spielraum gegeben. Dem entsprechend sind denn auch diese, sowie vorkommende Baulichkeiten, in der Ausbildung des Einzelnen sehr vollendet. In den Figuren machen die grellen Farben der, übrigens höchst ausgeführten, Gewänder, mennigroth, blau, einen unangenehmen Gegensatz mit dem blassen Fleisch. Die künstlerische Ausstattung ist so reich, dass nicht allein jede Seite des Kalenders vier Vorstellungen in Runden enthält,[1] sondern, ausser den grösseren Bildern auch viele grössere und kleinere Initialen mit Bildchen geschmückt sind, ja die einzelnen Heiligen gegen das Ende öfter von sechs kleinen Vorstellungen aus ihrer Legende begleitet werden. Ein verschiedentlich vorkommendes, von zwei Löwen gehaltenes Wappen, welches sich ohne Zweifel auf den Besteller des Buchs bezieht, ist leider durchweg ausgekratzt.

Einen merkwürdigen Beleg, in welchem Grade auch die Kunststickerei in der Form der Schule der Brüder van Eyck in dem 15. Jahrhundert in den Niederlanden ausgebildet worden ist, gewähren die, in der kaiserl. Schatzkammer zu Wien aufbewahrten, Kirchenornate, welche, wie angenommen wird,[2] bei den solennen Hochämtern des, bekanntlich vom Herzog Philipp dem Guten gestifteten Ordens vom goldnen Vliesse, gebraucht worden sind. Dieselben bestehen aus einer vollständigen Kapelle, der Casula, drei Chorkappen (Pluviales), den beiden Levitenkleidern (Dalmatica und Tuniscella), für den Diacon und Subdiacon und zwei Hängeteppichen, welche entweder zur Verkleidung des Altars, oder von Chorstühlen gedient haben mögen.

Ausser der hohen Kunst, welche diese Gewänder zeigen, verdient die Art und Weise, womit das kostbarste, für den burgundischen Hof jener Zeit so charakteristische Material von Gold, Seide und Perlen hier zur vollsten und geschmackvollsten künst-

[1] Für minder Kundige muss ich bemerken, dass das Titelblatt nur hineingeklebt, und dem Manuscript ganz fremd ist. Es rührt wahrscheinlich von Attavante, einem berühmten, florentinischen Miniaturmaler und Schüler des Domenico Ghirlandajo her, welcher in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts blühte. — [2] Herr Freiherr von Sacken bemerkt mit Recht in seinem Aufsatze über diese Gewänder im Maiheft der Mittheilungen der Centralcommission vom Jahr 1858, welchem ich hier in der Angabe der Gegenstände gefolgt bin, dass der Umstand, dass darauf irgend eins der gewöhnlichen Abzeichen jenes Ordens vorkommt, gegen diese Annahme spricht. Indess ist dieser Punkt überhaupt nur von untergeordneter Bedeutung. Uebrigens sind diese Gewänder, da sie sich in keinem früheren Inventar der Kaiserl. Schatzkammer verzeichnet finden, wahrscheinlich erst in Folge des Verlusts der Niederlande in der französischen Revolution von Brüssel nach Wien gebracht worden.

lerischen Geltung gebracht worden ist, die grösste Bewunderung. Obgleich diese Gewänder ganz mit Figuren bedeckt sind, wie sich denn an der Casula 39, an jeder Chorkappe 41, an jedem Levitenkleide 44, an jedem der Teppiche 39 befinden, so dass die Zahl sämmtlicher Figuren sich auf 278 beläuft, sind dieselben doch nach einem architektonischen Gesetz in einer Weise angeordnet, dass sie keineswegs den Eindruck des Verworrenen, oder auch nur Ueberladenen, sondern zwar des sehr Reichen, aber zugleich des höchst Stylgemässen hervorbringen. Die Streifen, welche die einzelnen Felder, worin sich grössere Vorstellungen, oder einzelne Figuren befinden, umrahmen, bilden unter sich ein geschmackvolles Muster, welches an Stellen, wo sie sich kreuzen, mit vielem Stylgefühl benutzt ist, um Bouquets von Perlen anzubringen. Wenn mit Recht an den Bildern der van Eyck und ihrer Schule die ausserordentliche Meisterschaft bewundert wird, womit sie Goldstoff und verschiedene, bekanntlich aus Seide und Gold gewirkte purpurrothe, violette, blaue und grüne Brokate mit Farben wieder geben, so ist hier durch Verwendung dieser Stoffe selbst mit dem feinsten künstlerischen Gefühl und dem seltensten technischen Geschick eine Schönheit und eine Pracht der Wirkung hervorgebracht, wie mir kein anderes Beispiel bekannt ist. Ueber das hierbei beobachtete technische Verfahren bemerkt der Freiherr von Sacken „der Quere nach sind Goldfäden gezogen, welche paarweise mit Flockseide überstickt sind. Die Goldfäden bilden so den Grund, während die farbige Seide die Zeichnung und Schattirung giebt. Indem die Schattenparthieen dichter überstickt sind, die Lichter nur sparsam, werden letztere durch das Gold gebildet, was einen eignen Lustre hervorbringt.“ Was aber bei weitem die höchste Bewunderung verdient, sind die Fleischtheile, welche, wie derselbe Schriftsteller bemerkt, ausgespart und mit offener Seide im Plattstich gestickt sind. Hier finden sich nicht nur die verschiedensten Charaktere, sondern auch die verschiedensten geistigen Affecte, der mannigfaltigste Ausdruck, in einer Deutlichkeit und Feinheit mit der Nadel wiedergegeben, wie ich dieses bisher nicht für möglich gehalten habe. Obgleich nun die Stickereien von allen Stücken, den sechs Gewändern und den zwei Teppichen, in vollem Maasse das Gepräge der van Eyck'schen Schule in ihrer früheren Form verrathen, so lehrt doch ein genauer Vergleich, dass die zur Ausführung nothwendigen, farbigen Cartons von mehreren Händen herrühren. Schon bei einem Besuche von Wien im Jahr

1839 fiel mir, obwohl es mir nur vergönnt war die eine Seite der Casula in einem sehr ungünstigen Lichte zu sehen, die grosse Uebereinstimmung der darauf befindlichen Taufe Christi mit den Bildern des Jan van Eyck auf, und äusserte ich schon damals einigen Kunstfreunden die Vermuthung, dass der Carton hierzu vielleicht von diesem, von Philipp dem Guten so hoch begünstigten, Künstler herrühren könne.[1] Seitdem ich aber im Jahre 1860 nicht allein diese, sondern auch die sehr reiche und schöne Darstellung der Verklärung Christi auf der anderen Seite genau gesehen habe, bin ich in dieser Vermuthung nur noch bestärkt worden. Die Darstellungen auf den drei Chorkappen entsprechen dagegen, sowohl in den Erfindungen, als in dem Charakter der Köpfe, und den Händen mit den etwas mageren und langen Fingern, auffallend den Gemälden Rogier van der Weyden des älteren. Auf der einen bildet die thronende Maria, auf den anderen Christus und Johannes der Täufer die Hauptvorstellung. Die erste zeichnet sich nicht nur durch den wunderbaren Ausdruck der Reinheit und Demuth in der heiligen Jungfrau, sondern auch durch die Schönheit der Engel und der weiblichen Heiligen, welche sie in drei Reihen umgeben, vor den übrigen aus.[2] Die Heiligen und Engel, welche die beiden Levitenkleider schmücken, sind ebenfalls von grosser Schönheit, deuten aber auf eine dritte Hand. Einen vierten und höchst ausgezeichneten Meister zeigen endlich die Figuren der beiden Teppiche. Auf dem einen bildet die heilige Dreieinigkeit, in der bekannten Art aufgefasst, dass Gott Vater den todten Christus vor sich hält und zwischen beiden sich der heilige Geist als Taube befindet, die Hauptvorstellung, auf dem anderen die Vermählung der heiligen Katharina mit dem Christuskinde. Diesen schliessen sich auf beiden Teppichen in zwei Reihen sechs Propheten und sechs Apostel an.[3]

---

[1] Vergl. eine kurze Notiz von mir hierüber im Kunstblatt vom Jahr 1847. S. 163. — [2] S. die ausführliche Beschreibung in dem angeführten Aufsatze, mit einer Abbildung der Maria in einem Holzschnitt. Die Heilige mit dem abgehauenen Arm, deren Namen nicht angegeben worden, ist die heilige Notburga. — [3] Höchst beklagenswerth ist es, dass dadurch, dass diese Gewänder in einem, zwischen zwei Fenstern befindlichen, Glasschrank übereinanderhängen, die Anschauung derselben verhindert wird, und dass selbst die Veröffentlichung derselben in mehrfarbigen Steindruck nach, zufolge des Zeugnisses des F. van Sacken vortrefflichen, Zeichnungen, aus Mangel an Unterstützung nicht zu Stande kommt.

Drittes Kapitel.

Die Schule der van Eyck bis zu ihrem Ausgange. Von 1490—1530.

In dieser Zeit treten uns sehr verschiedenartige Bestrebungen entgegen. In einzelnen Fällen wird noch sehr spät in den strengen Formen der unmittelbaren Schüler des Jan van Eyck fortgemalt. Ein merkwürdiges Beispiel hiefür bietet Goswin van der Weyden dar,[1] der 1465 geboren, nach seinem Vorkommen in dem Gildebuch der Maler von Antwerpen, derselben als Meister vom Jahr 1503 bis 1530 angehörte[2] und urkundlich noch im Jahr 1536 für die Kirche zu Tongerloo ein, den Tod der Maria darstellendes Altarbild malte,[3] welches sich jetzt im Museum zu Brüssel befindet (No. 593). Die Köpfe darauf sind wenig ansprechend in den Charakteren, doch theilweise gut im Ausdruck, die Fleischfarbe ist etwas schwer und grau, und ein Gleiches gilt auch von dem Gesammteindruck, mit Ausnahme der klaren Landschaft. Die Durchführung der Einzelheiten, namentlich der reichen Gewänder ist indess an Sorgfalt und Meisterschaft noch durchaus der alten Schule würdig. Leider hat der obere Theil des Bildes sehr gelitten. Das Bildniss des Stifters, des Abts Arnold Streyters und anderer Mitglieder seiner Familie, auf den Flügeln, sind von Verdienst. Nach diesem Bilde rührt sicher auch ein anderes, in derselben Gallerie (No. 397), welches denselben Gegenstand behandelt, sowie noch einige, minder bedeutende von ihm her. Auch ein drittes, denselben Gegenstand darstellendes, Bild in der Sammlung des Prinzen Gemahl in Kensington (No. 34) dürfte meines Erachtens von seiner Hand sein.

Auf viele Maler übte Hans Memling einen ähnlichen Einfluss aus, wie in der früheren Zeit Rogier van der Weyden der ältere. Sie trachten danach, und zwar meistens mit gutem Erfolg, der religiösen Gefühlsweise der Zeit einen würdigen Ausdruck zu geben. Derselbe ist weit mehr fein und zart, öfter mit der Beimischung

[1] Näheres in meiner Notiz im Kunstblatt von 1847. S. 171. — [2] Catalog des Museums von Antwerpen vom Jahr 1847. S. 30. — [3] Eine Inschrift darauf in lateinischer Sprache, welche van Hasselt (Recherches sur trois peintres flamands Anvers 1849) giebt, besagt, dass, auf Bestellung des Arnold Streyter, Abts der Kirche zu Tongerloo, Goswin van der Weyden, im Alter von 70 Jahren, in Nachahmung der Kunst seines, mit dem Beinamen Apelles begabten, Vorfahren Roger im Jahr des Heils 1535 dieses Bild gemalt, und darauf auch sein Bildniss angebracht hat.

eines Anklanges von Wehmuth, als energisch. Die Züge sind häufig selbst schön, aber in den weiblichen Köpfen etwas einförmig. Die Gesammtstimmung der Färbung wird lichter und kühler, und im Fleisch öfter violettlich, die Luftperspective ist mit mehr Feinheit ausgebildet, der Vortrag weicher, aber noch sehr in das Einzelne gehend, besonders in Ausbildung landschaftlicher Hintergründe, worauf noch mehr Gewicht gelegt wird, als bisher. Die namhaftesten Meister dieser Richtung sind:

Gerhart Horebout,[1] wahrscheinlich um 1475 geboren, wird schon von van Mander als ein ausgezeichneter Maler erwähnt, und einige Bilder von ihm angeführt, welche indess leider jetzt verschollen sind. Er war aber zugleich von einer ausserordentlichen Thätigkeit als Miniaturmaler. Das frühste Denkmal dieser Art sind mehrere Miniaturen in einem, im britischen Museum befindlichen, Gebetbuch, welches von einem Fr. de Rojas der Königin Isabella von Castilien verehrt wurde, und zwischen den Jahren 1496 und 1504 ausgeführt worden sein muss. Bis zum Jahr 1521 schmückte er verschiedene Bücher mit Miniaturen für Margaretha von Oesterreich, Statthalterin der Niederlande und Tante Karl V. Das frühste derselben, etwa von 1510, in der Bibliothek der alten Herzoge von Burgund zu Brüssel „Album de Marguerite" genannt, mit Gedichten von dieser Fürstin, enthält dieselbe in Verehrung vor der Maria als Himmelskönigin. Ausserdem aber erhellt aus den neuerdings von dem Archivar Pinchard bekannt gemachten Rechnungen, dass er noch zwei Gebetbücher (Horarien) für dieselbe Fürstin mit Miniaturen verziert hat: Eins derselben, sagt Harzen, lässt sich auf das berühmte Gebetbuch Karl V. beziehen, das unter den Cimelien der k. k. Hofbibliothek zu Wien aufbewahrt wird, ein Bändchen in schmal Duodez, mit trefflichen Miniaturen von vollendetster Ausführung, welches etwa um 1517 fallen muss. Wegen der grossen Uebereinstimmung dieser Miniaturen mit denen in dem berühmten Brevier Grimani in der Bibliothek des heiligen Marcus zu Venedig, ist nun Harzen zu der Ueberzeugung gelangt, dass Gerard Horebout als Haupturheber derselben zu betrachten, und dass er unter dem Gerhart von Gent zu verstehen sei, welcher als

[1] Ich folge hier in Allem, was die Lebensumstände und die Thätigkeit dieses Künstlers als Miniaturmaler betrifft, dem schon oben angeführten, trefflichen Aufsatz von Ernst Harzen, wo auch die Beweise für die einzelnen Thatsachen mit der Sachkenntniss und dem feinen Urtheil gegeben sind, welchen man in allen Schriften desselben begegnet.

einer der drei Urheber der Miniaturen in demselben von dem Anonymus des Morelli angegeben wird.[1] Da das Brevier sich schon im Jahr 1521 im Besitz des Kardinal Grimani befand, zu der Ausführung der Bilder, auch bei der unzweifelhaften Theilnahme verschiedener Hände, mehrere Jahre erforderlich sein mussten, dürfte die Ausführung wohl nicht später als etwa vom Jahr 1510 an, in Angriff genommen worden sein. In jenen anderen Händen vermuthet Harzen mit grosser Wahrscheinlichkeit mehrere Schüler des Horebout, zunächst eine Tochter, von welcher Dürer in dem Tagebuch seiner Reise in den Niederlanden sagt: „Meister Gerhart der Illuminist hat eine Tochter, bei 18 Jahr alt, die haist Susanne, die hat ein Plätlein illuminirt, ein Salvator, dafür hab ich geben ein Gulden, ist ein gross Wunder, das ein Weibsbild also viel machen soll.“[2] Dann zwei Söhne, welche in jenen von Pinchard veröffentlichten Rechnungen, ausdrücklich als Maler erwähnt werden, endlich einen Schüler, Namens Simon Bening, der als Miniaturmaler zu grossem Ruhm gelangte. Ich gestehe freilich, dass mir, nachdem ich jenes Gebetbuch Karls V. im Herbst des Jahrs 1860 in Wien gesehen, dasselbe, als Ausgangspunkt für die Beweisführung Harzens die Miniaturen in jenem Brevier dem Horebout beizumessen, doch bedenklich erscheint. Ich kann nämlich in die grosse Bewunderung der darin enthaltenen Miniaturen nicht einstimmen. Die Mehrzahl derselben muss ich vielmehr für mittelmässig halten, selbst die besten aber stehen noch weit unter den schönsten Miniaturen jenes Breviers, obwohl eine gewisse Aehnlichkeit nicht zu verkennen ist. Dagegen trete ich ihm ganz bei, dass die, in einem Manuscript des hortulus animae (Denis I, No. 3186) derselben Bibliothek befindlichen Miniaturen, in welchen er ebenfalls die Hand des Horebout erkennt, nicht blos in der Weise, sondern auch im Kunstwerth, mit denen in jenem Brevier durchaus übereinstimmen. Dasselbe soll nach ihm auch mit einem Psalterium und Offizium in drei Foliobänden in der vaticanischen Bibliothek der Fall sein.

---

[1] Die Theilnahme des als zweiten Mitarbeiter an den Miniaturen in jenem Brevier von dem Anonymus genannten Liewin von Antwerpen, in welchem Harzen gewiss richtig mit Passavant den ziemlich späten Liewin de Witte erkennt, dürfte, nach Harzen, sich auf die in Braun und Gold ausgeführten Umrahmungen beschränken, da Liewin, nach van Mander, besonders geschickt in der Architektur war. Die Nennung Memlings an jener Stelle, als dritten Mitarbeiter, möchte, nach Harzens Ansicht, von dem Verkäufer des Missals an den Kardinal Grimani geschehen sein, um dasselbe ihm annehmlicher zu machen, da er, wie aus dem Umstande hervorgeht, dass er mehrere Bilder des Memling besass, ein grosser Bewunderer von ihm war. — [2] S. Reliquien von Albrecht Dürer S. 133.

Ausserdem führte Horebout auch gelegentlich Cartons für Glasgemälde aus. Später, wahrscheinlich nicht lange nach dem Jahr 1521, trat er als Hofmaler in die Dienste des Königs Heinrich VIII. von England,[1] wo er im Jahre 1538 sicher noch am Leben war. Von diesem Meister, dem muthmasslichen Horebout, als Miniaturmaler sagt van Harzen sehr richtig: „Seine Compositionen, frei und ungezwungen, zeigen, wie der Künstler mit Leichtigkeit den Stoff beherrscht; sie zeichnen sich aus durch vorzügliche Köpfe, männlichen, mit Charakter, weiblichen, mit Anmuth begabt, und bei ernsterem Vorwürfen, wie in der Feier der Todtenmesse, in der bussfertigen Magdalena, der schmerzensreichen Mutter Gottes, erhebt er sich mit gesteigertem Ausdruck zum Hochpoetischen und Erhabenen. Zieht man noch seine Profandarstellungen in Betracht, wie etwa die Monatsfolge des Breviars, wo er die Mühen des Landmanns, die bürgerliche Haushaltung, das Jagd- und Festleben der höheren Stände so geistreich und lebendig schildert, so erstaunt man über die Vielseitigkeit seines Talents, wie über seine unerschöpfliche Erfindungsgabe. Unermessliche Landschaften, reich und mannigfaltig, rollt er vor den Augen auf, folgend den Gesetzen der Luftperspective."

Alle diese Eigenschaften besitzen nun auch verschiedene, mit den in jenem hortulus animae und jenem Brevier befindlichen Miniaturen in allen Stücken so sehr übereinstimmende Oelgemälde, dass ich nicht anstehen kann, sie demselben Künstler beizumessen. Nur bemerke ich, dass er in der Zeichnung des Nackten, bei grösseren Verhältnissen, minder zu seinem Vortheil erscheint, und dass er, in den augenscheinlich früheren dieser Gemälde, seinem offenbaren Vorbilde, Hans Memling, in einem kräftig bräunlichen Ton, noch näher steht, später aber mehr zu einem kühlen und in den Farben gebrochenen Ton übergeht, welchen Harzen auch als charakteristisch, und als ihn von Memling unterscheidend, an seinen Miniaturen hervorhebt.

Eins der frühsten, so wie der vorzüglichsten dieser Bilder ist ein kleiner Altar mit Flügeln im Besitz des Kunsthändlers Artaria zu Wien. Die Mitte enthält den Erzengel Michael im weissen Untergewande und sehr weitem, purpurrothem Mantel mit saftgrünem Futter, in der Linken ein silbernes Schild, in der Rechten ein Kreuz mit langer Stange, womit er sieben Teufel in den Abgrund

[1] S. hierüber van Mander Bl. 128 a, und H. Walpole, Anecdotes u. s. w. 1762. Th. I. S. 56.

stürzt. Sein Kopf ist eben so schön in den Formen, als edel und ruhig im Ausdruck. In der Luft sieht man den segnenden Gott Vater und drei Engel, welche ebenfalls mit Kreuzen Teufel herabstürzen. Auf dem rechten Flügel der heil. Hieronymus als Kardinal, welcher ein Kreuz von ähnlicher Form hält, auf dem linken der heil. Antonius von Padua mit einem einfachen Kreuz von Holz, und einem Buche, worauf das Christuskind knieet. Den Hintergrund bildet durchweg eine felsigte Landschaft. Diesem ganzen Inneren scheint die Idee der Verherrlichung des Kreuzes zum Grunde zu liegen. Auf den Aussenseiten der Flügel ein Heiliger in der Rüstung mit einem grossen Bogen und einem Pfeil, und eine Heilige mit einem Kinde an der Hand, welches zwei Nägel hält, und einem aufgeschlagenen Buche. Hintergrund beider eine viereckige Nische. Alle Köpfe zeigen ein lebhaftes Gefühl für Schönheit, die Gestalten sind schlank und edel, die Falten der Gewänder von sehr reinem Geschmack, die Hände sehr gut gezeichnet und bewegt, die Behandlung fleissig, aber frei. Man gewahrt durchweg einen starken Einfluss des Memling, indess ist der, übrigens kräftigbräunliche, Fleischton bei den Figuren des Inneren violettlicher, als bei jenem.

Ein ansehnliches Altarbild im Museum zu Rouen. Die thronende Maria mit dem Kinde von vielen weiblichen Heiligen, und vier musicirenden Engeln, von grosser Schönheit, umgeben. Vorn das vortreffliche Bildniss des Stifters und die Bildnisse mehrerer Frauen. Von grosser Wärme und Kraft des Tons, und sehr fleissiger Ausführung.[1] — Die Abnahme vom Kreuz, vormals das Bild des Mabuse in der Sammlung des Königs der Niederlande, jetzt in der des Herrn Dingwall in London. Die Taufe Christi im Museum von Brügge (No. 10) irrig Memling genannt. Auf den inneren Seiten der Flügel der Stifter und seine Familie mit zwei Schutzheiligen, auf den äusseren Maria mit dem Kinde und eine knieende Frau mit ihrer Tochter, in Verehrung. Durch die edlen Köpfe, die höchst ausgebildete Landschaft sehr anziehend.[2] Leider theilweise stark verwaschen! Die Kreuzigung im Museum zu Berlin (No. 573), bisher irrig Mabuse genannt. Von wahrem und tiefem Schmerz in den

---

[1] Ich trete hier der Ansicht von Cavalcaselle bei. S. d. a. W. S. 276 f. — [2] Schon in meinem Aufsatz von 1847 im Kunstblatt hielt ich dieses und die meisten anderen der hier aufgeführten Bilder von der Hand eines der Maler des Breviers Grimani. S. No. 53. S. 211. Wie nahe übrigens Horebout dem Memling steht, geht daraus hervor, dass selbst ein Kenner wie Passavant jene Taufe für Memling hält. Eine treffliche Photographie von diesem Bilde von Fierlants.

Frauen; in der reichen Landschaft von feinem, kühlen Ton und ungewöhnlich ausgebildeter Luftperspective. — Die Anbetung der Könige in der Pinakothek zu München, No. 45, dort irrig Jan van Eyck genannt. Ein schönes, leider in einigen Theilen durch Retouchen entstelltes Bild. — Derselbe Gegenstand, doch kleiner und in der vereinfachteren Composition mit dem Bilde in jenem Brevier stimmend.[1] Das Gegenstück, eine Beweinung Christi. Beide im Besitz des Herrn Green zu Hadley in der Nähe von Barnet in England, und beide von grosser Zartheit in den Köpfen und einem feinen, kühlen Ton. Die Wurzel Jesse in der Sammlung des Sir Culling Eardley.[2] Unten die thronende Anna von zwei Engeln umgeben, welche musiciren; zu ihren Füssen Maria mit dem Kinde. Zu den Seiten der Stifter mit Aaron, und die Stifterin mit David. Darüber auf Goldgrund der Stamm Jesse. Sehr fein in den Köpfen, edel im Gefühl, zart in kühlem Silberton.

Von einer ganz anderen Seite zeigt sich dieser Meister in zwei Bildern der Sammlung der Akademie in Brügge,[3] (No. 20 u. 21), deren eines den König Cambyses darstellt, wie er den bestechlichen Richter verdammt, das andere, wie dieser die Strafe des Schindens erleidet. Beide befanden sich früher im Rathhause zu Brügge. Das erste ist mit dem Jahr 1498 bezeichnet. Ein genauer, ganz in der Nähe angestellter Vergleich mit der obigen Taufe Christi lässt hier denselben Charakter der Köpfe, der Landschaft und der Pinselführung erkennen, wie verschieden auch bei der gewöhnlichen Betrachtung aus der Ferne jene Bilder von einander erscheinen.[4] Der ungleich kräftigere Farbenton derselben rührt daher, dass sie der etwas früheren Zeit des Meisters angehören und nicht verwaschen sind. In der Art wie hier jene Strafe mit der grössten Wahrheit ganz im Einzelnen ausgeführt ist, erscheint der Realismus schon in einer sehr widrigen Ausartung.

Jan Mostaert, geboren zu Haarlem 1474, gestorben ebenda 1555.

[1] Passavant hielt dieses Bild wegen der darauf befindlichen Buchstaben A. W. für Liewin de Witte (Kunstblatt von 1841. S. 39), wobei mir indess immer das A einen Anstoss gab. S. a. a. O. Schon früher (Treasures IV. S. 279) hielt ich dieses Bild von der Hand des Meisters, der Taufe Christi, wohin sich auch Cavalcaselle neigt, und ausser Liewin de Witte auch Horebout als einen Meister nennt, von dem es vielleicht herrühren könnte. S. S. 362 ff. Vergl. auch S. 276. — [2] Näheres Treasures Tom. IV. S. 279 f. Von diesem Bilde giebt es, wie Harzen bemerkt, einen alten Stich, den Bartsch Th. VI. S. 58, No. 13 unter dem Monogramm 328 beschreibt. — [3] Im Catalog jener Sammlung vom Jahr 1845 werden diese Bilder dem Anton Claeyssens beigemessen, welcher erst im Jahr 1613 starb. — [4] Nachforschungen im Archiv des Rathhauses dürften vielleicht zur Ermittlung des Meisters führen.

oder 1556, schliesst sich in der Gefühlsweise, wie in dem grossen Gewicht, welches er auf die Ausbildung der Landschaft legt, dem vorigen Meister eng an. Ausser den Bildern religiösen Inhalts, worin er sich in so später Zeit ein edles und reines Gefühl erhielt, war er nach dem Zeugniss des van Mander auch ein sehr beliebter Bildnissmaler. Die einzigen beglaubigten Gemälde von ihm sind auch zwei Bildnisse in dem Museum zu Antwerpen, welche sich durch einen warmen und klaren Ton und eine gewisse Weiche in der fleissigen Behandlung auszeichnen.[1] Ein anderes Bild desselben ebenda (No. 69), welches die Maria mit dem Kinde von vier Engeln umgeben, drei Propheten und zwei Sibyllen mit Spruchbändern, worauf ihre Weissagungen von der Maria als Gottesgebärerin stehen, darstellt, spricht sich ein gewisser Sinn für gefällige, wenn gleich meist portraitartige Züge, aus. Für das bedeutendste Werk dieses Meisters halte ich eine Maria als Schmerzensmutter in der Kirche Notre Dame zu Brügge.[2] Der Ausdruck des Schmerzes in den edlen Zügen ist von grosser Tiefe. Die Compositionen der sieben Schmerzen der Maria in kleinen Bildern umher sind theilweise sehr schön. Das umfangreichste Werk von ihm ist indess wohl ein grosses Altarbild mit Flügeln in der Marienkirche zu Lübeck, dessen Mitte die Anbetung der Könige, das Innere der Flügel die Geburt und die Flucht nach Aegypten darstellen. Maria hat hier immer die schönen Züge und den Ausdruck reiner Frömmigkeit, welcher die weiblichen Köpfe des Mostaert so anziehend macht. Zwei der Könige sind dagegen offenbar Bildnisse der Stifter. Besonders reich und fleissig sind die landschaftlichen Hintergründe ausgebildet.[3] Von den von ihm in England befindlichen Bildern, führe ich hier nur die Grablegung bei dem Prediger Heath zu Enfield unweit London an.[4]

Jan Gossaert, genannt Jan von Mabuse von seiner Vaterstadt Maubeuge, wo er wahrscheinlich, etwa um 1470 geboren worden ist, kommt für die Kunstweise der späteren Eyck'schen Schule nur in den vor seiner, wahrscheinlich in das Jahr 1513 fallenden, Reise nach Italien, ausgeführten Bildern, in Betracht. Bis dahin ist er

---

[1] Nach daran befindlichen Wappen wurden sie früher irrig für die der Jacqueline von Baiern (stirbt 1436) und ihres Gemahls F. van Borselen (stirbt 1470) ausgegeben. — [2] Von dieser hat Fierlants eine besonders gelungene Photographie gemacht. Nachrichten über sonstige Werke dieses Meisters in meiner Notiz im Kunstblatt von 1847. No. 55. — [3] Näheres darüber im Kunstblatt von 1846. No. 29. — [4] Näheres darüber Treasures Th. IV. S. 313. In demselben Werk habe ich auch von anderen Bildern dieses Künstlers in England Rechenschaft gegeben.

unbedingt einer der ausgezeichnetsten Maler in derselben. Er componirt mit vieler Einsicht, ist ein tüchtiger Zeichner, ein warmer Colorist, von einer seltnen Meisterschaft der Malerei, und einer Gediegenheit in der Durchbildung aller Theile, welche von wenigen seiner Zeitgenossen erreicht wird. Nur fehlt es ihm an einer gewissen Wärme des religiösen Gefühls. Weit sein Hauptwerk aus dieser Epoche ist eine, mit seinem Namen bezeichnete, Anbetung der Könige in Castle Howard, dem Landsitze des Grafen von Carlisle im nördlichen England, eine reiche Composition von grossem Umfange und trefflich erhalten.[1] Nächstdem ist ein Bild mit der Legende des Grafen von Toulouse, der als Pilger nach Jerusalem wallfahrtete, bei Sir John Nelthorbe auf dessen Landsitz Scawby in Lincolnshire, wegen der grossen Wahrheit, wie der Vorgang dargestellt ist, hervorzuheben.[2] Auch zwei Bilder im Museum von Antwerpen, Maria trauernd mit Johannes und anderen Frauen, und die gerechten Richter, eine Gruppe von Reitern (No. 55 u. 56), endlich die Bildnisse der Kinder Heinrich VII. zu Hamtoncourt[3] verdienen erwähnt zu werden.

Gegen das Ende des 15. Jahrhunderts wird Antwerpen, in Folge des Handels, welcher sich von Brügge dorthin gezogen hatte, für lange Zeit der Hauptmittelpunkt der Kunst und namentlich der Malerei in den Niederlanden. Gleich jetzt begegnen wir hier dem grössten belgischen Maler seiner Zeit, Quentin Messys, oder richtiger Massys.[4] Er wurde aus einer in Antwerpen schon länger ansässigen Malerfamilie, wahrscheinlich um 1460, geboren, betrieb aber, bevor er Maler wurde, das Handwerk eines Schmieds, und starb im Jahr 1530 oder 1531. Er bezeichnet recht eigentlich den Schluss dieser, und den Anfang der nächsten Epoche. In einer Anzahl von Bildern, welche heilige Gegenstände darstellen, findet sich, bei wenig Sinn für eigentliche Schönheit der Formen, eine Feinheit der Gesichtszüge, eine Schönheit und Innigkeit des Gefühls, eine Zartheit und Klarheit der Farbe, eine Meisterschaft der sorgfältigen Vollendung, welche die religiöse Stimmung des Mittelalters am Ende desselben noch einmal in würdigster Weise anklingen lässt. Auch in seinen Gewändern herrscht ein zartgebrochener, nur

---

[1] S. Treasures T. III. S. 320 f. Eine gute Photographie hievon hat Colnaghi in London herausgegeben. — [2] S. Treasures T. IV. S. 507. — [3] S. Treasures T. II. S. 364. — [4] S. über alle obige historische Nachrichten von diesem Meister den Catalog des Museums von Antwerpen von 1857, S. 42 ff. und meine Notiz im Kunstblatt von 1847. S. 202.

ihm eigenthümlicher Ton von wunderbarem Reiz. In den Hintergründen, meist bergigte Landschaften, findet sich eine zarte Beobachtung der Luftperspektive in einem bläulichen Ton vor. Dagegen gefällt er sich schon in Bildern dieser Art in Nebenfiguren, z. B. in Henkersknechten, sehr derbe und geschmacklose Karrikaturen hervorzubringen; er malt aber vollends bisweilen mit sichtbarem Behagen und grossem Erfolg Gegenstände, welche lediglich dem gemeinen Leben entnommen sind, besonders Geldwechsler, gelegentlich auch ein liebendes Paar, oder eine scheussliche Alte. Von den meisten anderen niederländischen Malern seiner Schule unterscheiden sich die Bilder seiner späteren Zeit noch dadurch, dass seine Figuren dreiviertel, oder auch völlig lebensgross sind.

In seinen früheren Bildern sind seine Fleischtöne warm röthlich, die Farben seiner Gewänder ebenfalls ungemein tief und kräftig. Erst in den späteren tritt ein heller, klarer und fein gebrochener Ton ein, und liebt er auch in den Gewändern zartgebrochene Schillerstoffe. Endlich ist darin auch das Helldunkel sehr ausgebildet, die Modellirung höchst vollendet.

Die echten Bilder von ihm sind überhaupt äusserst selten. Aus seiner früheren Zeit ist mir sogar kein einziges beglaubigtes Werk bekannt. Wegen der Verwandtschaft im Gefühl, in den Charakteren und in der Behandlung mit den ganz sicheren, späteren Gemälden, bin ich indess zu der Ueberzeugung gelangt, dass folgende Bilder aus dieser früheren Zeit von ihm herrühren.[1]

Eine Maria mit dem Kinde von drei Engeln umgeben mit der Durchsicht in eine Landschaft. Von erstaunlicher Gluth und Tiefe der Farbe, im Museum zu Antwerpen, No. 107.

Ein kleines Altarbild mit Flügeln, früher in der bekannten Sammlung des Herrn Aders in England, jetzt ebendort im Besitz des Herrn Green zu Hadley bei Barnet, unweit London, dessen Mitte Maria mit dem Kinde von vier weiblichen Heiligen umgeben, die Flügel die beiden Johannes enthalten. Im Hintergrunde eine Landschaft, worin eine Kirche. Obwohl in diesem Bilde die Köpfe meist von hässlichen Formen, herrscht darin doch eine Reinheit des religiösen Gefühls, eine Poesie, und ist die sorgfältigste Ausführung so meisterhaft, dass es in einem hohen Grade anspricht.[2] —

[1] Vergl. auch meine Notizen im Kunstblatt von 1847. S. 202. — [2] Näheres in meinen Treasures Th. II. S. 460.

Eine Maria mit dem Kinde in einem weissen Hemdchen, welches mit einem Rosenkranz spielt, in der Königl. Gallerie zu Brüssel, No 377.

Aus der mittleren Zeit dürfte die Maria und das Kind, welche sich küssen, im Museum zu Berlin (No. 561) sein. Die Empfindung ist hier von grosser Kindlichkeit und Reinheit, die Zeichnung und die Modellirung, in einem schon helleren, doch immer noch warmen Ton, höchst meisterhaft, die Luftperspektive des landschaftlichen Hintergrundes sehr zart.

Diesem steht in manchem Betracht sehr nahe ein Altarblatt, welches ursprünglich in der Kathedrale von Brügge, nachmals in der Sammlung des Königs der Niederlande Wilhelm II., jetzt in der Kaiserlichen Sammlung in St. Petersburg befindlich ist, und Maria mit dem Kinde in der Herrlichkeit auf dem Halbmonde darstellt, wie sie von zwei Sibyllen, deren eine den Kaiser Augustus empfiehlt, von Propheten und dem König David verehrt wird. Oben erscheint Gott Vater von vier Engeln umgeben. Die Composition hat etwas Zerstreutes, doch die Köpfe der Frauen, besonders der einen Sibylle, sind sehr lieblich. Unter den Männern ist der Kaiser Augustus ein herrlicher Kopf vom edelsten Ausdruck.

Zunächst ist das grosse und schöne Altarblatt mit Flügeln in der Kathedrale von Löwen zu nennen. Das Hauptbild, eine reiche Composition, stellt in der Mitte die heiligen Anna und Maria mit dem Kinde, umher die anderen Verwandten der heiligen Familie, vier Männer, drei Frauen und sieben Kinder dar, welche, wie das Christkind; sämmtlich bekleidet sind. Den Hintergrund bildet eine schöne bergigte Landschaft, welche auch auf den rechten Flügel übergeht, worauf Joachim dargestellt ist, wie ihm bei den Hirten der Engel erscheint und ihm die Geburt eines Kindes verheisst. Der linke Flügel enthält den Tod der heiligen Anna, welche von Maria und einer anderen Frau, von Joachim und Joseph umgeben, von Christus eingesegnet wird. Auf der Aussenseite des rechten Flügels übergiebt die heilige Anna, von Joachim begleitet, dem Priester einen Kasten, auf der des linken, Joachim, wegen der Unfruchtbarkeit seiner Ehe vom Priester aus dem Tempel gewiesen. In diesem herrlichen Werk ist die feine und edle Eigenthümlichkeit des Meisters bereits völlig ausgebildet. Die Köpfe sind von zartem und innigem Gefühl, der Gesammtton licht, die Farben der Gewänder, worin besonders ein feines Grau vorwaltet, mit grosser Meisterschaft gebrochen und modellirt. Keins der anderen grösseren

Bilder des Meisters steht dem folgenden so nahe. Indess beweist die etwas mindere Luftperspektive in der Landschaft, die etwas geringere Modellirung der Köpfe, dass es um etwas früher fällt.

Das noch vorhandene Hauptwerk aus der Zeit seiner vollen Kunsthöhe ist ein, im Jahr 1508 von der Gilde der Tischler bei ihm bestelltes, Altarbild mit Flügeln, vordem im Dom zu Antwerpen, jetzt im dortigen Museum (No. 46—50). Das Mittelbild stellt die Beweinung des Leichnams Christi dar. In der Mitte die knieende Mutter Maria, welche, von Johannes unterstützt, im tiefsten Schmerz ihren, von Nicodemus und Joseph von Arimathia gehaltenen, todten Sohn betrachtet, während Magdalena, Maria Salome und Maria Alphaei, schmerzbewegt, sich anschicken, den heiligen Leib mit Schwämmen zu waschen und zu salben. Ein anderer Mann mit einem Turban hält die Dornenkrone. In der reichen Landschaft des Hintergrundes sieht man Jerusalem, Golgatha und das heilige Grab. In der Mannigfaltigkeit der Abstufung eines gottergebenen Schmerzes in den Köpfen ist dieses Werk ebenso wunderbar, als in der feinen Haltung des Ganzen und der gleichmässigen und hohen Vollendung aller einzelnen Theile. Auf dem rechten Flügel sieht man Herodes mit der Herodias beim Gastmahl und ihre Tochter Salome, welche das Haupt des Johannes in einer Schüssel herbeigebracht hat, und im Hintergrunde dieselbe, wie sie vom Henker dieses Haupt empfängt, auf dem linken Flügel Johannes den Evangelisten in dem Kessel mit siedendem Oel, dessen Feuer von den Henkersknechten geschürt wird. Im Hintergrunde der Kaiser Domitian zu Pferde und einige Soldaten. Das geistige Interesse dieser Flügel ist ungleich geringer, als das des Mittelbildes, die Gemeinheit und Verworfenheit der Henker geht selbst in eine widrige Gemeinheit und Roheit über. Auf den Rückseiten, grau in grau, Johannes der Täufer mit dem Lamme und Johannes der Evangelist mit dem Becher, woraus die Schlange emporsteigt.

Derselben Zeit der grössten Vollendung, wie die beiden letzten Bilder, gehören auch zwei Darstellungen der Magdalena in halber Figur, mit landschaftlichem Hintergrunde an, von denen die eine sich ebenfalls im Museum von Antwerpen (No. 44), die andere, vormals in Corshamhouse, dem Sitz der Familie Methuen in England, jetzt in der gewählten Sammlung des Baron James Rothschild in Paris befindet.

Von Quentin Massys rührt auch ursprünglich ein heiliger Hie-

ronymus her, welcher in seinem, reich mit Büchern und sonstigen Hausrath ausgestatteten, Zimmer auf einen Todtenkopf weist, und als Memento mori von mehr oder minder geschickten Malern sehr häufig wiederholt worden ist. Das ursprüngliche und unzweifelhafte Original aller dieser Bilder von Q. Massys befindet sich in der gewählten Sammlung des Grafen d'Arrache zu Turin.

Das einzige mir bekannte Beispiel, dass dieser Meister auch einen geschichtlichen Gegenstand behandelt hat, ist eine, irrig dem älteren Lucas Cranach beigemessene, Lucretia in der Gallerie zu Wien. Das tiefe Gefühl im Kopfe, die Transparenz in den Schatten, die ausserordentliche Gluth in dem rothen Mantel, die zarte Vollendung, sprechen hier für ein Werk aus seiner besten Zeit.

Zu seinen eigenthümlichsten und anziehendsten Bildern gehören aber halbe Figuren von Christus und Maria, welche schon in seiner Zeit sehr angesprochen haben müssen, indem er sie verschiedentlich wiederholt hat. Zwei Köpfe der Art von wunderbarer Zartheit in Gefühl, Farbe und Ausführung befinden sich im Museum zu Antwerpen (No. 42 und 43), zwei andere, von gleicher Schönheit, nur dass der Christus etwas schwerer im Ton ist, aus der Sammlung des Königs der Niederlande, in der Nationalgallerie zu London.

Von seinen Genrebildern ist das, unter dem Namen „die beiden Geizhälse" bekannte, in Windsorcastle das berühmteste (Fig. 27). Weder dieses, noch die anderen, mir bekannten Exemplare dieser Composition kann ich indess für das, wahrscheinlich verlorene, Original, sondern, nur für Wiederholungen, in der Mehrzahl von seinem Sohn Jan Massys halten.[1] Ein echtes und bezeichnetes Bild dieser Art ist ein Geldwechsler, welcher Gold wiegt, von einer ungemeinen Feinheit im Louvre (No. 279).[2]

Cornelius Engelbrechtsen, geboren zu Leyden 1468, gestorben 1533, weicht in dem einzigen beglaubigten Werke von ihm, einem Altarbilde im Rathhause zu Leyden, dessen Mittelbild die Kreuzigung, die Flügel in der bekannten symbolischen Beziehung, das Opfer des Abraham und die Errichtung der ehrnen Schlange, die Altarstaffel den durch Christi Tod wiederzubelebenden todten Adam vorstellt, sehr von den obigen Meistern ab. In den Köpfen der Frauen von länglichen Ovalen und geraden spitzen Nasen, herrscht ein gefälli-

[1] Eine genaue Prüfung auf der Ausstellung in Manchester im Jahr 1857 hat mich hievon überzeugt. — [2] Ich habe mich später, gegen mein früheres Urtheil (Kunstwerke und Künstler in Paris S. 544), von der Echtheit überzeugt.

ger, doch einförmiger Typus, die Fleischfarbe ist warmbraun, aber schwer, die Umrisse hart, die Wirkung bunt, die Zeichnung mässig.

In Brügge wird jene religiöse Gefühlsweise in der vaterländischen Kunstform von einzelnen Meistern noch bis an das Ende des 16. Jahr-


Fig. 27.



Die beiden Geizhälse von Quentin Massys.

hunderts, wenn gleich mit ungleich weniger Geist und Geschick, festgehalten. Der namhafteste Maler in dieser Kunstrichtung ist Peter Claeissens, von dem ein grosses, mit dem Jahr 1608 bezeichnetes Bild, Maria, das Kind, Gott Vater, Engel und die Stifter, sich im Hospital der Potterie in Brügge befindet.

Hieronymus Agnen, gewöhnlich nach seinem Geburtsort Herzogenbusch, Hieronymus Bosch genannt, gestorben 1518, verzerrte das phantastische, in der Schule befindliche Element, zum Gespensterhaften und Diabolischen, und wurde mit vielem Talent der Schöpfer dieser Gattung, welche, wie wir sehen werden, noch andere Meister fort-

setzten. Ein grosses jüngstes Gericht von ihm befindet sich in der Sammlung der kaiserlichen Akademie der Künste in Wien, ein anderes in vielen Theilen damit übereinstimmendes, im Museum zu Berlin (No. 563), eine Versuchung des heiligen Antonius im Museum zu Antwerpen (No. 41). Die Technik ist bei ihm noch die alte, die Ausführung scharf und fleissig.

Eine ganz verschiedene Richtung schlug der folgende Künstler ein.

Luc Jacobsz, genannt Lucas van Leyden, geboren 1494, gestorben 1533, der Schüler des Engelbrechtsen, ein Künstler von sehr vielseitigen Fähigkeiten, und sehr früher Entwicklung, welcher trefflich in Oel, in Leimfarben und auf Glas malte, zeichnete, und in Kupfer stach, führte die, in so edler Weise von Hubert van Eyck eingeschlagene Richtung des Realismus in Behandlung heiliger Gegenstände, auf das Wiedergeben derselben durch die gewöhnlichsten Gesichtsbildungen, so wie der Art von Umgebung, welche man genrehaft nennt, herab und sank somit tief von jener grossen Höhe herunter. Ueberdem sind seine Köpfe meist noch von sehr hässlichen und einförmigen Zügen mit langen trocknen Nasen und geschwollenen Oberlippen, seine Motive gewaltsam und manierirt, die Falten seiner Gewänder lahm und lappig, der Ausdruck seiner Köpfe meist gleichgültig und reizlos. Indess sagte seine Kunstform dem Sinne der Zeit zu, und fand, durch die ausserordentliche Meisterschaft, womit sie, besonders in seinen Kupferstichen, ausgebildet ist, bei den Künstlern eine sehr zahlreiche Nachfolge. In Vorgängen aus dem gemeinen Leben ist er oft voll Wahrheit und Feinheit der Naturbeobachtung und zeigt gelegentlich auch einen derben Humor. Nichts war dagegen seinem Kunstnaturell fremder, als das Gebiet der Allegorie. Wenn sich hiezu noch die Nachahmung italienischer Kunst gesellt, wie bei seinen, im Jahr 1530 gestochenen, Eigenschaften, des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe u. s. w. (No. 127 bis 133 seiner Kupferstiche bei Bartsch), so ist der Eindruck, durch die gemeinen Köpfe, die kurzen Proportionen, die dicken und plumpen Formen der nackten Körper vollends in einem hohen Grade widerstrebend.

Die echten Bilder dieses Meisters sind ebenso selten, als die unechten, welche meistens von anderen Künstlern nach seinen Kupferstichen ausgeführt worden, zahlreich. Die kurze Lebensdauer, die Kränklichkeit seiner letzten Jahre, die grosse Zahl seiner Kupferstiche und der nach seinen Zeichnungen ausgeführten Holzschnitte erklären auch diese Seltenheit hinlänglich.

Das frühste, mir bekannte Werk von ihm befindet sich unter No. 101—103, als unbekannt, im Museum zu Antwerpen. Es ist ein Altärchen mit Flügeln, dessen Mittelbild die Maria mit dem Kinde auf einem Thron und vier Engel, von denen zwei musiciren, die Flügel, den Kampf des heiligen Georg mit dem Drachen und den heiligen Christoph darstellen. Hier finden sich schon die eckigen, zu gewaltsamen Verkürzungen neigenden Motive, welche zuerst bei ihm in der niederländischen Schule vorkommen. In dem sehr braunen Fleischton sieht man indess noch den Einfluss seines Meisters, C. Engelbrechtsen.

Schon später ist eine Kreuzigung in der Gallerie Lichtenstein zu Wien (dort irrig Hans von Culmbach genannt). Es ist ein geistreiches Werk von etwas röthlichem Fleischton, und jener zarten Beobachtung der Luftperspective, welche seine Kupferstiche so sehr auszeichnet.

Ungefähr aus derselben Zeit ist ein Bild in derselben Gallerie, welches die Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste vorstellt, denen ein Rabe ein Brod bringt. Die Landschaft ist hier sehr durchgebildet. Das jüngste Gericht im Zimmer des Bürgermeisters auf dem Rathhause zu Leyden. Dieses liefert einen schlagenden Beweis, wie wenig dieser Künstler Aufgaben solcher Art gewachsen war, und wie tief die Kunst für die Auffassung von dergleichen seit der Zeit des Memling gesunken war. Die grosse Fläche erscheint nicht allein äusserst leer, die Composition styllos, sondern auch die Köpfe haben etwas sehr Nüchternes und Dürftiges. Die sorgfältige Zeichnung kann hiefür nicht entschädigen. Die ursprünglich kräftig bräunliche Fleischfarbe hat sich nur noch in einigen Theilen der inneren Seiten der Flügel, am meisten aber in dem Petrus und Paulus erhalten,[1] welche auf den Aussenseiten der Flügel sitzend mit einem landschaftlichen Hintergrunde dargestellt sind. Der Paulus ist zugleich würdig im Motiv, wie im Charakter aufgefasst, während der Petrus ein portraitartiges und ziemlich gemeines Ansehen hat.

Bei weitem das bedeutendste, mir von ihm bekannte Werk, ist ein Flügelaltar von ziemlicher Grösse im Besitz des Kunsthändlers Laneuville zu Paris, worauf die Errichtung der ehernen Schlange dargestellt ist. Die sehr reiche Composition zerfällt in viele Gruppen

[1] Das bleiche Aussehen des Mittelbildes rührt wahrscheinlich von zu starkem Putzen gelegentlich einer Restauration her, welche im Jahr 1807, als durch die bekannte Pulverexplosion ein Stück Farbe abgefallen war, vorgenommen werden musste.

von einer ausserordentlichen Lebendigkeit, und trefflicher Zeichnung, die Färbung ist von seltner Kraft und Klarheit, die sehr ins Einzelne gehende Ausführung von bewunderungswürdiger Meisterschaft. Kein anderes Bild rechtfertigt so sehr den grossen Ruf, welchen dieser Künstler in seiner Zeit genoss, als dieses.

Unter den vollständig beglaubigten Bildern von ihm nimmt eine Maria mit dem Kinde, welchem der Stifter von der Magdalena dargestellt wird, in der Pinakothek zu München, Cabinette No. 151, eine der ersten Stellen ein. Wie van Mander berichtet,[1] ursprünglich ein Diptychon und früher im Besitz von Frans Hooghstraet bei Leyden, wurde es zu seiner Zeit von Kaiser Rudolph II. erworben. Jetzt ist es zu einer Tafel umgestaltet, auf deren Rückseite sich indess noch immer die, früher auf der Aussenseite des Diptychons vorhandene, Verkündigung Mariä findet. Die Figuren sind, bis auf das recht lebendige Bildniss des Stifters, von ziemlich gleichgültigem Ausdruck. Das Fleisch ist von etwas schwachem, die übrigen Farben, besonders das Roth, von kräftigem Ton, die Ausführung fleissig. Es ist mit dem gewöhnlichen L und dem Jahr 1522 bezeichnet.

Das bedeutendste, von diesem Meister in einer Gallerie befindliche Gemälde ist die Heilung des Blinden in der Eremitage zu St. Petersburg, eine reiche Composition in bergigter Landschaft, von warmem Ton und gediegener Ausführung.

Das vielleicht einzige, noch vorhandene Beispiel seiner, in Leimfarben auf Leinwand gemalten Bildern, deren er nach dem Bericht des van Mander, verschiedene ausgeführt, ist in der Sammlung der kaiserl. Akademie der Künste zu Wien befindlich, und stellt, ziemlich gross, die Sibylle vor, welche dem Kaiser Augustus in der Luft die heilige Jungfrau mit dem Christuskinde zeigt. Die Composition ist schön, die Köpfe geistreich, die Verhältnisse der Figuren etwas lang, die Farben indessen jetzt verblichen.

Zwei mir von ihm bekannte Bilder aus dem Gebiet der Genremalerei beweisen, dass dergleichen der Sphäre seines Talents eigentlich am meisten zusagten. Das eine, Männer und Frauen um einen Spieltisch, befindet sich in England zu Wiltonhouse, dem Sitz des Grafen Pembroke, das andere, eine Schachpartie zwischen einem Mann und einer Frau, von zehn anderen Figuren umgeben, besitzt der kgl. preussische Gesandte in Wien, Baron v. Werther. Beide Bilder

[1] Bl. 136 a.

ziehen durch die lebendigen Köpfe und die meisterliche Ausführung, letzteres auch durch die warme, kräftige Färbung, ungemein an.

Die Geistesart dieses Künstlers und was er vermocht, ist indess ungleich mehr aus seinen zahlreichen, und theilweise mit seltener Meisterschaft ausgeführten Kupferstichen abzunehmen, deren Bartsch 174 aufführt.[1] Zu den ausgezeichnetsten dieser Blätter gehören. Esther und Ahasverus (Bartsch No. 31), die Anbetung der Könige (B. No. 37), Christus dem Volk gezeigt (B. No. 71), die Kreuzigung (B. No. 74); bei den beiden letzteren ist die Auffassung schon ganz landschaftlich. Die Rückkehr des verlorenen Sohns (B. No. 78), der Tanz der Magdalena (B. No. 122), und das Milchmädchen (B. No. 158). Der Eulenspiegel (B. No. 159) ist mehr durch seine sehr grosse Seltenheit, als durch seinen künstlerischen Werth berühmt geworden. Die Versuchung des heiligen Antonius, B. No. 117 (Fig. 28) ist sehr merkwürdig als das Werk eines fünfzehnjährigen Knaben. Dasselbe gilt auch von der 1509 ausgeführten Passion in neun runden Blättern (B. No. 57—65). Die Kreuzigung ist sogar ungleich besser als meist componirt, besonders die ohnmächtige Maria edel im Motiv, in den Zügen und im Ausdruck. Dagegen ist die Kreuztragung sehr manierirt in den Motiven, der Christus vor Pilatus aber höchst widrig. Die Technik in diesen Blättern verdient indess durchgehends Bewunderung. In jedem Betracht am meisten befriedigend ist endlich sein im Jahr 1520 gestochenes Bildniss des Kaisers Maximilian I. (B. No. 172).

Joachim Patenier, oder richtiger de Paténir, aus Dinant, welcher im Jahr 1515 als Meister in die Malergilde zu Antwerpen aufgenommen, und angeblich 1490 geboren, 1545 gestorben ist, malte in seiner früheren Zeit noch historische Bilder im Geschmack der van Eyck'schen Schule, in der späteren aber in dem des Lucas van Leyden. Dadurch, dass er häufig die Figuren im Verhältniss zu dem landschaftlichen Hintergrunde so verkleinerte, dass jene Nebensache, dieser die Hauptsache, wurde er in den Niederlanden der Urheber der Landschaftsmalerei, als eines besonderen Faches. In seinen früheren Bildern ist er von einem warmen, in seinen späteren von einem kühlen Ton. Seine älteren Landschaften sind meist von phantastischer Erfindung, überladen mit Einzelheiten, hart und bunt und von sehr mangelhafter Perspektive. In seinen späteren herrscht

[1] Le peintre graveur. Vol. VII. S. 331.

dagegen nicht nur eine naturgemässere Wiedergabe der Einzelheiten, sondern auch mehr Gefühl für die Gesammthaltung und damit verbunden eine bessere Beobachtung der Luftperspektive.

Fig. 28.



Die Versuchung Christi, nach einem Kupferstich des Lucas van Leyden.

Als Beispiel seiner früheren Weise als Historienmaler führe ich hier seine Maria der sieben Schmerzen, welche den sehr mageren und steifen Leichnam Christi auf dem Schooss hat, in dem Museum zu Brüssel, an. Mehr als Landschaftsmaler erscheint er in der Flucht nach Aegypten im Museum zu Antwerpen (No. 75), und

in seiner spätesten Zeit in der Kreuzigung in der Sammlung des Prinzen Gemahl zu Kensington, unweit London.

Von einer ihm ähnlichen Kunstthätigkeit war Herri de Bles, der, 1480 zu Bouvignes geboren, wahrscheinlich 1550 zu Lüttich gestorben ist. Im Ganzen aber ist er in der Form seiner Kunst etwas moderner, in der Färbung kühler. In seiner früheren Zeit erscheint er indess in der Farbe noch dem Patinier verwandter, in der späteren wird er sehr lang in den Verhältnissen, manierirt in den Motiven, dunkel und kalt in der Färbung. Der Umstand, dass er sich als Monogramm einer Eule bediente, erwarb ihm in Italien den Beinamen „Civetta." Aus seiner früheren Zeit ist ein männliches Bildniss mit landschaftlichem Hintergrunde im Museum zu Berlin (No. 624). Ein besonders gutes Werk seiner mittleren Zeit ist die Kreuzigung in der Sammlung des Prinzen Gemahl zu Kensington. Dasselbe gilt auch von einer Maria mit dem Kinde unter einem Baldachin, zu deren Rechten der heil. Joseph, zu der Linken zwei Engel, von denen einer die Laute spielt, als unbekannt in der Gallerie Lichtenstein zu Wien befindlich. Der spätesten Zeit gehört eine, mit dem Namen des Künstlers bezeichnete Anbetung der Könige in der Pinakothek zu München (Cabinette 91) an.

Alle diese Meister, von Quentin Massys an, gehören zwar sämmtlich in der Art der Färbung und Technik, theilweise auch in der Auffassung, noch den Ausgängen der Schule der van Eyck an, sie bilden aber zugleich in manchem Betracht schon den Uebergang zu den Meistern der folgenden Epoche.

Viertes Kapitel.

Die deutschen Schulen in ihrem Uebergange von der Kunstweise der vorigen Epoche zum Realismus, bis zum Jahr 1460.

Während in den Niederlanden durch die Brüder van Eyck die Malerei in der realistischen Richtung zu einer so hohen Ausbildung gelangte, hielten die Deutschen in den wesentlichsten Stücken noch an der Kunstweise der vorigen Epoche fest, und liessen den Einfluss der neuen Richtung vornehmlich nur insofern zu, als sie dazu diente, jene zu grösserer Vollkommenheit auszubilden. In den

Köpfen der Maria und mancher Heiligen wurde jener edle Typus, und jenes Gefühl jungfräulicher Seelenreinheit beibehalten, aber zu völligeren und naturgemässeren Formen ausgebildet. In manchen Köpfen trat sogar eine mehr portraitartige und durch dicke und starke Nasen keineswegs schöne und sich oft wiederholende Gesichtsbildung ein. Die meist zu langen Verhältnisse des Körpers wurden naturwahrer, die einzelnen Formen richtiger und völliger, die Motive freier. In den Gewändern wurde die Wiedergabe des Stoffartigen, als Goldstoff, Sammet u. s. w., zwar aufgenommen, dagegen die scharfen, eckigen Brüche der Falten nur ausnahmsweise zugelassen. Waffen, Kronen und sonstiges Geräth wurde mehr individualisirt. In der Färbung wurde weder die Kraft, noch die Naturwahrheit der van Eyck, in der Ausführung weder die Modellirung, noch die Wiedergabe aller Dinge bis zur kleinsten Einzelheit bestrebt. Indess sind die Farben, bei vielem Gefühl für harmonische Zusammenwirkung, kräftiger, die Modellirung stärker, der Vortrag weicher, als in der vorigen Epoche. Am wenigsten folgte man den Niederländern in der genauen Ausbildung der ganzen Räumlichkeit, sondern begnügte sich mit einer sehr allgemeinen Andeutung, ja für die Luft wurde meist der Goldgrund beibehalten.

Vor Allem that sich in dieser Zeit in Deutschland die Schule von Köln hervor und erreichte in Stephan Lochner[1] aus Konstanz, dessen spätere Blüthe von 1442—1451, seinem Todesjahr, fällt, die schönste Ausbildung ihrer Eigenthümlichkeit. Wenn es auch nicht zu erweisen, dass er ein Schüler des Meister Wilhelm ist, so hat er sich doch offenbar nach ihm gebildet. Dieses erhellt besonders aus seiner Maria im Rosenhag, ein kleines Bild im Stadtmuseum zu Köln, welches ich mit Hotho[2] für das frühste der von ihm auf uns gekommenen Werke halte. Man findet hier noch sehr viel von Meister Wilhelms Kunstform, so wie von dessen Gefühlsweise, nur ist Alles lebendiger und naturgemässer, und gerade in dieser Verbindung liegt der eigenthümliche Reiz dieses Bildchens, auf dem einige liebliche Engel dem Kinde Früchte reichen, andere musiciren, und das Ganze von wunderbarer Heiterkeit und Helle ist.

Diesem möchte zunächst eine weit überlebensgrosse Maria

---

[1] So, und nicht Lothener, wie Merlo gelesen, heisst dieser Maler nach den urkundlichen Untersuchungen des Hrn. Dr. Ennen in Köln. S. das Kölner Domblatt im December des Jahres 1857 und folgende Nrn. — [2] Die Malerschule Huberts van Eyck. Th. I. S. 398.

mit dem Kinde folgen, welche erst in den letzten Jahren aufgefunden, und in der Sammlung des Erzbischofs von Köln aufgestellt ist. Sie hat eine seltne Vereinigung von Grossartigkeit und Milde. — Das allein beglaubigte und zugleich das Hauptwerk des Stephan Lochner ist aber das berühmte Kölner Dombild,[1] welches ursprünglich für die im Jahr 1426 erbaute Kapelle des Rathhauses gemalt,[2] schon seit einer Reihe von Jahren in der, der heiligen Agnes geweihten Kapelle des Chors im Kölner Dom aufgestellt ist. Es besteht aus einem Mittelbilde, und zwei auf beiden Seiten bemalten Flügeln. In besonderer Beziehung auf Köln enthält das erstere die Anbetung der Könige, deren Gebeine ja, als die kostbarste Reliquie, im Kölner Dom aufbewahrt werden. In dem Kopf der heiligen Jungfrau, welcher leider, wie viele andere Theile des Bildes, durch eine starke Restauration viel von ihrem ursprünglichen Zustande eingebüsst hat, ist es, bei einer ungleich grösseren Individualisirung, als in den, dem Meister Wilhelm beigemessenen Werken, dem Meister gelungen, den Charakter fleckenloser Seelenreinheit und höchster Schlichtheit, den Ausdruck echter Frömmigkeit, welcher uns in jenen früheren Bildern anzieht, sich ungeschmälert zu erhalten. Noch weiter ist die Individualisirung in den beiden knieenden Königen vorgeschritten, und zugleich Bildung und Ausdruck, zumal in dem ältesten, höchst würdig. Auch in der Composition dieses Mittelbildes ist eine glückliche Mitte zwischen der Freiheit der Motive, und dem Abwägen der einzelnen Figuren, als sich entsprechend, getroffen. Nächstdem befriedigt der Flügel mit dem heiligen Gereon, einem der Schutzheiligen von Köln, und seiner Schaar, am meisten. Männliche Kraft und Treue sprechen sich in seinen Zügen trefflich aus. Die goldne Rüstung und der blausammtne Wappenrock gehören seiner Zeit an. Diese, wie die in ähnlicher Weise gehaltenen Trachten der übrigen Figuren, zeigen deutlich den starken Einfluss

---

[1] Dass die Aeusserung A. Dürers in seinem Reisetagebuch, er habe zwei Weisspfennige gegeben für das Aufsperren der Tafel, die Meister Steffan von Köln gemacht, sich auf das Dombild bezieht, kann man für ausgemacht ansehen. Nun hat neuerdings J. J. Merlo (Die Meister der altkölnischen Schule. Köln 1852) in den alten Registern, namentlich unter den Jahren 1442 und 1448 jenen Maler Stephan Lochner aus Konstanz gefunden, der Hauseigenthümer in Köln war, und aus den Rathsprotokollen gezogen, dass er von seiner Zunft zweimal in den Rath gewählt worden, und während seiner letzten Amtsführung, im Jahr 1451, gestorben ist. Da nun aus letzterem Umstande hervorgeht, dass er ein zu seiner Zeit besonders angesehener Maler gewesen ist, so stimme ich ganz dem gründlichen Kunstforscher Sotzmann (Deutsches Kunstblatt 1853. No. 6) bei, dass dieser Künstler mit dem Steffan des Dürer eine Person, und mithin der Maler des Kölner Dombildes ist. — [2] Dieses geht aus einer von diesem Jahr vorhandnen Urkunde hervor.

der van Eyck'schen Schule aus den benachbarten Niederlanden. Für denselben spricht auch die naturgemässe Ausbildung der Körper, die vollendetere Zeichnung, namentlich in der freien Bewegung der trefflichen Hände, endlich die, in den noch erhaltenen Theilen, sorgfältige Modellirung. In dem Kopfe und den rundlichen Formen des Kindes giebt sich wieder der reinere Schönheitssinn der altkölnischen Schule kund. Von dem Flügel mit der heiligen Ursula, welcher indess kunstloser in der Anordnung und einförmiger in den Köpfen ist, erfolgt hier eine Abbildung (Fig. 29). Die gleichförmige Blässe des Fleischtons ist eine Folge des zu starken Putzens, denn alle erhaltenen Theile des Bildes zeigen eine eher warme, und wohl zusammenstimmende Färbung. Von besonderer Schönheit in Form und Gefühl ist der noch wohl erhaltene Kopf der Maria auf der Verkündigung der Aussenseite der Flügel. Die hier schon völlig ausgebildeten, scharfen und eckigen Falten der Gewänder, von denen das älteste Beispiel in einigen Theilen des, 1432 beendigten, Genter Altars der Brüder van Eyck vorkommt, sprechen auch dafür, dass dieses Bild erst gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts ausgeführt sein kann, und daher der spätesten und reifsten Zeit des Meisters angehören muss. Als einen Beweis hiefür möchte ich noch ganz besonders ein Bild von ihm im Museum zu Darmstadt, die Darstellung im Tempel, geltend machen, welches, obwohl dem Dombilde nahe verwandt, doch in dieser Kunstform minder ausgebildet ist, und die Jahrzahl 1447 trägt. Endlich kommt hier noch in Betracht, dass das Dombild sicher in Oel gemalt ist, welche Weise bestimmt erst gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts in Deutschland Eingang gefunden hat. Auch England besitzt von diesem seltnen Meister wenigstens ein Bild aus seiner etwas früheren Zeit. Es stellt die Heiligen: Katharina, Matthäus und Johannes den Evangelisten dar und befindet sich in der Sammlung des Prinzen Gemahl zu Kensington unter No. 22.

Ein schönes Beispiel, wie die Kunstform des Meisters Stephan in einer in kindlicher Poesie mit den heiligsten Gegenständen spielenden Weise in Anwendung gekommen, bietet das, durch Vermächtniss in den Besitz der Stadtbibliothek gelangte Paradiesgärtlein der Prehn'schen Sammlung in Frankfurt dar. Es ist eine Art von Genrebild in den Formen einer kirchlichen Kunst. Während die heilige Jungfrau neben einem Tische, worauf Früchte und ein Glas, liest, spielt das in Blumen sitzende, bekleidete Kind auf einem, ihm



Fig. 29. Die heilige Ursula mit ihren Jungfrauen vom Kölner Dombild.

von einer Heiligen dargereichten, Hackebrett. Eine andere Heilige pflückt Kirschen, eine dritte schöpft Wasser. Aehnlich sind auch einige männliche Heilige aufgefasst. So hockt neben dem ruhenden Erzengel Michael ein Affe, und der kleine, getödtete Drache neben Georg stört nicht die heitere Stimmung, welche auch durch Blumen und Vöglein in dem von der Mauer umschlossenen Garten, durch die fröhlich-bunte Farbengebung hervorgebracht wird. Die Ausführung ist dabei von miniaturartiger Sorgfalt.

Dass auch die gleichzeitigen Miniaturmaler sich die Kunstweise des Meisters Stephan in sehr vollendeter Weise aneigneten, beweist ein wunderschönes, aus Köln stammendes Gebetbuch in der grossherzoglichen Bibliothek zu Darmstadt, welches mit dem Datum 1453 versehen ist. Verschiedenes, besonders die heilige Ursula mit ihren Jungfrauen, erinnert auffallend an das Kölner Dombild. Indem ich für eine nähere Würdigung auf eine anderweitig von mir gegebene Notiz verweise,[1] bemerke ich hier nur, dass besonders die Verdammten der Hölle und die 10,000 Märtyrer durch die Schönheit und Freiheit der Motive, die Fülle der Formen, die Güte der Zeichnung in Erstaunen setzen, und dass viele Köpfe der Heiligen von grosser Lieblichkeit und, zumal die weiblichen, von sehr weichen Formen sind. In manchen Stücken, namentlich der Schönheit der Farben und der Behandlung, ist indess auch hier ein starker Einfluss von Miniaturen der früheren Zeit der Eyck'schen Schule wahrnehmbar.

Unter der grossen Zahl von Bildern, welche theils neben Meister Stephan Lochner, theils unter seinem Einfluss ausgeführt worden sind, und welche sich jetzt vornehmlich im Stadtmuseum zu Köln, in der Pinakothek zu München und in der Moritzkapelle zu Nürnberg befinden, zeichnen sich besonders die Tafeln von dem vormaligen Altar der Abtey Heisterbach bei Bonn aus. Die einzelnen Heiligen (Pinakothek, Cabinette No. 1 und 2) stehen noch dem Meister Wilhelm nahe, die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt und die Anbetung der Könige (ebenda No. 3, 6, 7, 8) zeigen dagegen in den rundlicheren Formen der Köpfe, und auch in anderen Stücken einen vorwaltenden Einfluss des Meisters Stephan. Dasselbe gilt auch von zwei Bildern im Museum von Berlin, der Verehrung des gefundenen Kreuzes, und der Anbetung der Könige (No. 1205 und 1206).

---

[1] Deutsches Kunstblatt vom Jahr 1854. S. 307 f.

Sehr bezeichnend für den Ausgang der kölnischen Malerschule dieser Epoche ist der Altar, dessen Mittelbild, das jüngste Gericht, sich im Stadtmuseum zu Köln befindet.[1] Obgleich hier in den idealen Figuren, Christus, Maria, Johannes dem Täufer, noch einigermassen der Charakter des Meister Stephan festgehalten ist, fehlt doch, wie in den, übrigens trefflichen, Heiligen der Flügel in der Pinakothek (Cabinette No. 10 und 14) die alte Tiefe des religiösen Gefühls. In den Erstandenen, namentlich den Verdammten, so wie in den Nebensachen aber herrscht der entschiedenste Realismus. Neben überraschender Freiheit der Motive, und ungemeiner Wahrheit des Ausdrucks, finden sich widrige Uebertreibungen, und in Form, Ausdruck und Farbe grosse Roheiten. Nach dem Kostüm der sehr guten Bildnisse der Stifter möchte die Ausführung des Bildes zwischen 1450 und 1460 fallen.

Diesem Bilde schliesst sich in der Zeit und Art ein Christus am Kreuz, mit Maria und Johannes zu den Seiten, und dem Stifter in kleinerem Maassstabe, mit 1458 bezeichnet, an. In den Figuren, zumal in dem Christus, von mageren Formen, zeigt sich hier ein bestimmter Einfluss Rogier van der Weyden des älteren, dessen oben erwähntes Bild mit den heiligen drei Königen wahrscheinlich damals erst neuerdings in der St. Columbakirche aufgestellt sein mochte. Die allerdings realistischen Köpfe sind von edlem Gefühl. In den trefflich modellirten Falten der Gewänder der Maria finden sich noch die, in der älteren kölnischen Schule gewöhnlichen Farben, ein bläuliches Weiss und ein helles Violett. Der Grund ist schwarz.

Ebenfalls diesem Uebergange angehörig ist ein Christus, welcher der Magdalena erscheint, in der Moritzkapelle No. 11.

Schon in allen Theilen denselben Einfluss verrathend ist der Meister einer Himmelfahrt Mariä (No. 9 in der Moritzkapelle zu Nürnberg). Die Handlung, wie die mannigfaltigen Köpfe, sind sehr lebendig, die Färbung kräftig und warm, endlich die Composition in dem ungünstig schmalen Raum sehr geschickt. Auch zwei andere Bilder von derselben Hand ebenda (No. 39 und 40) verdienen Beachtung.

Von einem ähnlichen Verhältniss zur van Eyck'schen Schule, doch so, dass man darin deutlich den besonderen Einfluss des Hugo

[1] Ich kann mit J. Burckhardt und Hotho im angeführten Werk I. S. 413 dieses Bild nicht, wie andere, dem Meister Stephan Lochner selbst beimessen.

van der Goes erkennt, ist der Maler einer Verkündigung Mariä, ebenda (No. 18). Er zeigt sich in allen Theilen, auch in der Ausbildung des Hintergrundes, als ein sehr tüchtiger Meister.

Wie spät sich in einzelnen Fällen noch die frühere Richtung behauptet, beweist eine Kreuzigung im Stadtmuseum zu Köln mit der Jahrzahl 1458, und eine Maria mit dem Kinde, zwei Heiligen und der zahlreichen Familie des Stifters mit 1474 bezeichnet, ebenda, in der St. Andreas Kirche.

Nächst Köln scheint sich, nach den wenigen vorhandenen Ueberresten, in dieser Epoche Nürnberg am meisten hervorgethan zu haben, indess ist bis jetzt hier auch nicht ein Name eines Malers aufgefunden worden. Ich führe hier nur einige der ausgezeichnetsten Bilder an. An einem Pfeiler im Schiff der St. Sebalduskirche, Christus am Kreuz, mit Maria und Johannes zu den Seiten, auf den inneren Seiten der Flügel Barbara und Katharina, auf den äusseren, Christus am Oelberge und die Bildnisse der Stifter. Auf einem unbeweglichen Flügelpaar endlich der heilige Erasmus und ein anderer Bischof. — Der aus der Karthäuserkirche stammende Hochaltar in der Marienkirche, dessen Mitte die Kreuzigung, die Verkündigung und Auferstehung, dessen Flügel die Geburt und die Apostel Petrus und Paulus darstellen, dürfte ein etwas späteres Werk desselben sein.[1] Er hat schon manche, der Natur entlehnte, Züge und eine sorgfältige Modellirung. Auch der Meister eines mit 1430 bezeichneten Epitaphiums der Frau Waldburg Prünsterin, die Geburt Christi, in der Frauenkirche, verdient als tüchtig erwähnt zu werden. Zunächst kommt der, dem heiligen Theocarus geweihte Altar in der Lorenzkirche in Betracht, der die Verklärung Christi, den Fischzug Petri, und vier Vorgänge aus dem Leben der Heiligen enthält. Er zeigt, obwohl noch wesentlich in den Formen der vorigen Epoche, eine sehr achtbare Stufe der Ausbildung. Schliesslich ist eine Maria mit dem Kinde in der Sacristei der Lorenzkirche, sowohl wegen des Adels der Auffassung im Kopf der Maria, und der weitvorgeschrittenen Individualisirung der, 1449 gestorbenen, Margaretha Imhof und ihres Sohns, an derem Epitaph das Bild gestiftet worden, als wegen der guten Modellirung in einer klaren Farbe rühmlich zu erwähnen.

Dass auch um diese Zeit in Schwaben sich innerhalb der gei-

---

[1] S. Hotho im angef. Werk Th. I. S. 478 f.

stigen Auffassung der vorigen Epoche ein erfolgreiches Bestreben nach naturwahrerer Ausbildung des Einzelnen findet, beweist besonders der 1431 von Lucas Moser ausgeführte Magdalenenaltar zu Tiefenbronn. Die Flügel, welche Vorgänge aus der Legende jener Heiligen, sowie der Martha und des Lazarus, die Altarstaffel, welche Christus mit den fünf klugen und fünf thörigten Jungfrauen enthält. Die Modellirung der lieblichen Köpfe in warmer Färbung ist sehr fleissig, Hände und Füsse von auffallender Naturwahrheit.[1] Für das benachbarte Elsass weist einen ähnlichen Zustand der Malerei ein, 1428 beendigtes, Manuscript der Bibel mit Miniaturen in der Königl. Bibliothek zu München nach. Das Bildniss des Bischofs, für den der Codex geschrieben worden, ist schon sehr individuell. Ob ein Johann Freybechk aus dem Kloster Königsbrück im Elsass, welcher sich am Ende des Codexes als Verfertiger nennt, auch an den Malereien Antheil hat, ist schwer zu entscheiden.[2] Ein Aehnliches beweist für Oesterreich ein für den Kaiser Friedrich III. in den Jahren 1447 und 1448 geschriebenes, grosses Missale in der Kaiserlichen Bibliothek zu Wien (No. 1767).[3]

Fünftes Kapitel.

Die deutschen Schulen in der realistischen Richtung der van Eyck'schen Schule von 1460—1500.

Vornehmlich in Folge des Umstandes, dass mehrere deutsche Maler die Werkstatt des älteren Rogier van der Weyden zu Brüssel besuchten, von denen uns Martin Schongauer und Friedrich Herlen namentlich bekannt sind, wurde, etwa vom Jahr 1460 ab, die ganze Kunstweise der van Eyck, einschliesslich ihrer Oelmalerei, in den verschiedenen Malerschulen Deutschlands in der Form eingeführt, zu welcher jener Rogier sie ausgebildet hatte. Indess machte sich dabei doch wieder die Eigenthümlichkeit der Deutschen sehr entschieden geltend. Im Ganzen findet sich bei ihnen auf dem Gebiete der kirchlichen Malerei ein ungleich grösserer Reichthum von Er-

[1] Siehe Näheres bei Hotho Th. I. S. 460 ff. — [2] Siehe Näheres in meiner Notiz im Deutschen Kunstblatt von 1850. S. 323. — [3] Näheres an demselben Ort S. 324.

findungen, so wie viel mehr Sinn für eine wohlabgewogene Vertheilung der Figuren in dem jedesmal gegebenen Raume, oder für eine stylgemässe Composition. So sind sie auch den Niederländern in der Zeichnung überlegen. In den Köpfen heiliger Personen halten sie öfter noch aus der vorigen Epoche eine höhere und ideellere Schönheit fest. Dafür verfallen sie aber auch bei Personen, wo es die Darstellung geistiger Verworfenheit gilt, in ungleich rohere und widrigere Karikaturen, als die Niederländer, und in grössere Magerkeit der Glieder, besonders der Hände. In den Gewändern findet die zuerst in den Bildern des Jan van Eyck vorkommende Weise der scharfen und eckigen Brüche viele Nachfolge und eine weitere Ausbildung. Entschieden aber stehen sie jenen in folgenden Stücken nach. 1) In dem Gefühl für Anmuth der Bewegung. Die Motive haben bei ihnen etwas Eckigeres und Ungeschickteres. 2) Im Farbensinn. Die Farben sind bei ihnen bald bunter, bald trüber und schwerer. 3) Im Sinn für Helldunkel und Ausbildung der Räumlichkeit. Ein Bild in der Wirkung des Lichts als Ganzes zu behandeln, wie dieses schon bei Jan van Eyck vorkommt, stellen sie sich erst sehr spät als Aufgabe. Lange wird noch der Goldgrund beibehalten, oder ist mindestens die Angabe der Räumlichkeit sehr einfach und allgemein. 4) In der Behandlung mit dem Pinsel. Die Umrisse bleiben härter, die Ausführung geht lange nicht so weit in der Wiedergabe des Einzelnen. Ueberhaupt wird die Malerei häufig insofern mehr handwerksmässig betrieben, als selbst grosse Meister, nach Maassgabe der Bestellung, dieselbe ganz allein ausführen, oder sich dabei wenig, oder auch gar nicht betheiligen, sondern dieselben bald mehr bald minder begabten Gehülfen überlassen. Daher erklärt sich die erstaunliche Ungleichheit der öfter mit dem Namen bezeichneten, oder sonst urkundlich beglaubigten Bilder eines Meisters. Innerhalb dieser allgemeinen Bestimmungen ist indess das Verhältniss der verschiedenen deutschen Schulen zu der niederländischen wieder ein verschiedenes.

Die Schule von Köln und dem Niederrhein.

Die Meister dieser Schule stehen in der Kraft der Färbung und der Gediegenheit des Machwerks der Schule der van Eyck oft sehr nahe, haben aber an sich wenig Eigenthümliches.

In Köln tritt uns hier ein namenloser Maler entgegen, der nach Aufschriften auf seinen Bildern von 1463—1480 geblüht hat, und nach einem seiner, einst im Besitz des Herrn Lyversberg in Köln[1] befindlichen Hauptwerke, einer Passion von acht Bildern, der Meister der Lyversberg'schen Passion genannt wird.[2] In diesem Werke haben die meisten Compositionen etwas Zufälliges, und die Farbenwirkung ist hart, die Kriegsknechte von widriger Roheit. Dagegen ist das Pathos in vielen Köpfen sehr stark, der Kopf Christi würdig. Ein anderer Altar, in der Kirche in dem kleinen Orte Linz am Rhein, mit 1462 bezeichnet, welcher Vorgänge aus dem Leben Mariä, der Passion und den Canonicus Tilmann Joel, als Stifter, enthält, steht auf einer höheren Stufe der Ausbildung. In einigen Bildern, wie in der Krönung Mariä, ist eine bessere Gesammtwirkung erreicht, und die Maria selbst von sehr edler Bildung. Auch in einem anderen Altarbilde, zu Sinzig am Rhein, dessen Mitte die Kreuzigung darstellt, erscheint er mehr zu seinem Vortheil. Am bedeutendsten ist indess, sowohl in der Composition, als in den schönen und eigenthümlichen Motiven und den lebendigen und wahren Köpfen von ergreifendem Ausdruck, eine Kreuzabnahme vom Jahre 1480 im städtischen Museum in Köln. (Die Flügelbilder sind erst später hinzugekommen.) Unter den zahlreichen Bildern dieses Meisters in der Pinakothek zu München zeichnen sich besonders aus, ein Altar mit Flügeln, worauf einige Apostel und Johannes der Täufer (Cabinette No. 18, 21, 22), die Vermählung und die Krönung Mariä, endlich Joachim und Anna an der goldnen Pforte (No. 20, 31, 32). Auf dem letzten befindet sich das sehr lebendige Bildniss des Stifters der ganzen Folge, eines Geistlichen, Namens Johann de Mechlinn. Ein zu derselben Folge gehöriges und ebenfalls sehr gutes Bild befindet sich, unter No. 23, in der Sammlung des Prinzen Gemahl zu Kensington.

Auf das Engste schliesst sich diesem Meister der Urheber einer Beweinung Christi vom Jahr 1480 im Kölner Museum an. In der Composition zeigt sich hier die Ueberlegenheit der deutschen, über die altniederländische Schule, zugleich ist das Gefühl in den

---

[1] Jetzt im Besitz des Herrn Baumeister in Köln. — [2] Nach einer ganz willkührlichen Benennung der Herrn Boisserée tragen die Werke dieses Meisters in der Pinakothek, und in der Moritzkapelle zu Nürnberg noch immer den irrigen Namen Israel van Meckenen, während es urkundlich feststeht, dass es niemals einen Maler, sondern nur einen Goldschmidt und Kupferstecher, dieses Namens gegeben hat.

realistischen Köpfen höchst edel, die Modellirung sorgfältig, die Färbung warm und klar. Die Flügel, welche die Stifter mit ihren Schutzheiligen enthalten, sind etwas später (1499 und 1508), und von einem etwas schwächeren Meister.

Von einem etwas geringeren Nachfolger des Meisters der Lyversberg'schen Passion rührt ein grosser Flügelaltar auf Goldgrund im Kölner Museum her, auf welchem die Legende vom heiligen Sebastian dargestellt ist. Die Gesammtwirkung ist bunt, der, übrigens klare, Fleischton öfter zu kalt röthlich, die Umrisse hart, die Verhältnisse der Figuren zu lang, manche Motive z. B. der Schergen manierirt, doch sind andere Motive sehr gelungen, und verschiedene Köpfe, vor allen der des Heiligen, edel und von schönem Ausdruck.

Ein späteres und reiferes Werk desselben Meisters ist ein Flügelaltar ebenda, welcher in der Mitte die Sippschaft Christi, auf den inneren und äusseren Seiten der Flügel die Familie der Stifter mit ihren Schutzheiligen darstellt. Die Auffassung der ersteren ist sehr kindlich, die Bildnisse sehr wahr und lebendig. Hier ist der Hintergrund landschaftlich.

Unabhängig von dem Meister der Lyversberg'schen Passion, wenn schon im Ganzen derselben Richtung folgend, ist ein etwas späteres, jetzt in der vormaligen Rathhauskapelle aufgestelltes Bild, welches, in Lebensgrösse, die unter einem Tabernakel stehende Maria mit dem Kinde darstellt, denen von zwei knieenden Geistlichen, eine grosse Zahl kleiner Mönche empfohlen werden. Der Ausdruck der Andacht in den Köpfen ist hier von grosser Reinheit, der der Maria überdem von seltner Schönheit der Form. In dem Ganzen herrscht ein kühler Ton von grosser Feinheit.

Hier ist die geeignetste Stelle des Malers zu erwähnen, der früher nur als Kupferstecher, unter dem Namen des Meisters mit dem Weberschiffchen, bekannt, wahrscheinlich der Künstler ist, welcher unter dem Namen Johann von Köln im Jahr 1478 als Maler und Goldschmidt unter den Mitgliedern des Brüderhauses zum gemeinsamen Leben zu Agnetenberg, in der Nähe der holländischen Stadt Zwoll erwähnt wird.[1] Die wenigen, von ihm bekannten, Bilder zeigen einen bestimmten Einfluss der altholländischen Schule, wie

[1] S. Passavants Werk: „Le peintre graveur.“ Th. II. S. 178. Das auf seinen Kupferstichen befindliche Wort Zwott, welches ich schon früher mit Sotzmann Zwoll gelesen, ist nach ihm eine Abkürzung für Zwollensis. Das bisher ein Weberschiffchen genannte Instrument hält er für einen Polirstahl, wie ihn die Kupferstecher gebrauchen.

derselbe namentlich aus alten Miniaturen zu erkennen ist, indem, früher der Bildersturm, später die strenge Form, worin dort die Reformation zur Geltung kam, die Gemälde dieser Epoche in diesem Lande bis auf seltne Ausnahmen, zerstört hat. Seine Compositionen haben meist etwas Zufälliges und Zerstreutes, die Motive etwas Steifes und Ungeschicktes, in der Zeichnung nackter Körper erscheint er ziemlich schwach und geschmacklos. In den Bildern herrscht in dem Fleisch ein kühlröthlicher, in den übrigen Farben, durch den minderen Gebrauch von Lasurfarben, ein etwas schwerer Ton. Goldne Verzierungen sind nicht, wie bei den Niederländern, mit Farbe, sondern mit Gold gemacht. Die in den Formen sehr realistischen, und dabei häufig hässlichen Köpfe sind von grosser Wahrheit und öfter auch grosser Innigkeit des Ausdrucks. Das einzige sichere, und daher zum Anhaltpunkt für andere dienende, Bild von ihm ist eine Anbetung der Könige im Museum zu Berlin (No. 538).[1] Hienach halte ich jetzt mit Passavant eine Mannasammlung im Louvre von sehr zerstreuter und geschmackloser Composition für ein Werk von seiner Hand.[2] Das bedeutendste, mir von ihm bekannte Werk scheint mir indess ein, irrig Martin Schongauer genanntes, Altarbild auf der Burg zu Nürnberg, dessen Mittelbild ebenfalls die Anbetung der Könige, die beiden Flügel aber, in vier Abtheilungen, die Verkündigung Mariä, die Geburt, die Flucht nach Aegypten und den Kindermord darstellen. In diesen Bildern herrscht eine grosse Wahrheit des Ausdrucks, welcher in den unglücklichen Müttern, deren Kinder geschlachtet werden, sich bis zum Ergreifen steigert. Drei andere, wiewohl viel schwächere Bilder von ihm, die Flucht nach Aegypten, die Grablegung und die Krönung Mariä, befinden sich in der schon öfter erwähnten Abel'schen Sammlung zu Stuttgart.[3] Endlich hat Passavant auch ein Bild von ihm, die Vermählung der Maria, in Madrid gefunden. In mehreren seiner Kupferstiche erscheint er hart und grimassenhaft, so in seiner Gefangennehmung Christi (B. No. 4). Von feinerer Ausbildung ist die Kreuzigung (B. No. 5) und die heilige Anna mit Maria und dem Christuskinde

[1] Eine sorgfältige, offenbar als Studium zu jenem Bilde ausgeführte, Federzeichnung, welche von allen Kennern, wegen der grossen Uebereinstimmung mit seinen Kupferstichen, für jenen Meister anerkannt, aus der Verlassenschaft des Herrn F. von Rumohr für das Königl. Kupferstichkabinett in Berlin angekauft worden, liess mich jene Bestimmung machen. S. das Deutsche Kunstblatt von 1850. S. 396. — [2] Vor jener Entdeckung erschien es mir als ein Werk der altholländischen Schule. S. Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 540 f. — [3] Siehe das Deutsche Kunstblatt a. a. O. und Kunstwerke u. s. w. II. S. 160. II. S. 214 f.

(B. No. 15). Originell und geistreich in der Erfindung und von zarter Vollendung sind endlich der heilige Christoph mit dem Christuskinde zu Pferde (B. No. 12), eine mir ganz neue Auffassung, und der Kampf des heiligen Georg mit dem Drachen (B. No. 13), wobei mir ebenfalls neu, dass dieser, von trefflicher Erfindung, aus der Luft herabkommt. Den achtzehn Blättern, welche Bartsch von diesem Meister beschreibt, hat Passavant noch 59 hinzugefügt, von denen allerdings 53 zu einer Folge von sehr kleinen Blättern gehören, welche Vorgänge aus dem neuen Testament, die Messe des Papstes Gregor, das jüngste Gericht und den Tod darstellen. Die Gesammtzahl seiner Blätter beläuft sich daher jetzt auf siebenundsiebenzig.

Vielleicht das edelste Naturell unter den kölnischen Meistern dieser Zeit äussert sich in zwei Tafeln im Chor von St. Severin zu den Seiten des Altars, welche die Heiligen Clemens mit Apollonia, und Stephan mit Helena darstellen. Mit einem sehr ausgebildeten Gefühl für die körperliche Form und tüchtiger Ausführung verbindet sich hier in den Köpfen eine reine Anmuth und Würde, in der Gewandung ein hoher, edler Styl; die Färbung ist mässig und beinahe kühl zu nennen.[1]

In den letzten Jahrzehnten lässt sich indess in Köln, wie am ganzen Unterrhein, in manchen Bildern auch eine Einwirkung der oberdeutschen Schule nachweisen. Von dieser Art ist eine aus Köln stammende, mit 1481 bezeichnete Krönung Mariä im Museum zu Berlin, welche sich besonders durch die Wahrheit der Bildnisse von zwei Domherrn, von denen einer das Bild als Epitaphium gestiftet hat, auszeichnet.

Mehr abwärts den Rhein blühten gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts zu Calcar einige Meister, welche die Kunstweise der Schule der van Eyck in ihrer späteren Ausgestaltung treuer und mit mehr Erfolg sich angeeignet haben, als die gleichzeitigen Maler von Köln. Namentlich kommt der Meister der Flügelbilder des Hochaltars, dessen Mitte von Schnitzwerk gebildet wird, in manchen Stücken dem Memling, wie namentlich dem trefflichen Meister der Taufe Christi in der Akademie zu Brügge, sehr nahe. In der Composition braucht er jenen durchaus nicht nachzustehen. In den meist sehr portraitartigen Köpfen, kommen, neben sehr edlen und feinen, allerdings

[1] Da mir meine Notizen über die Denkmäler in verschiedenen Kirchen Kölns abhanden gekommen, entlehne ich obige Notiz Jakob Burckhardt in der zweiten Ausgabe des Kugler'schen Handbuchs. B. II. S. 158.

auch gelegentlich etwas derbe und gemeine vor. In der Zeichnung, namentlich der Füsse, ist er schwächer, dagegen thut er es ihnen in Sättigung und Feinheit der Färbung fast gleich. Auch die Ausführung ist sehr gediegen, nur die Behandlung des Haars und des Goldstoffs viel breiter. Die ganze Stufe der Ausbildung, namentlich der Luftperspektive der trefflichen landschaftlichen Hintergründe, welche an Feinheit jenem zweiten Meister nur wenig nachgeben, beweisen, dass diese Bilder kaum vor dem Jahr 1500 gemalt sein möchten. Von den sechszehn Abtheilungen der inneren und äusseren Seiten, hebe ich als besonders ausgezeichnet hervor: die Auferweckung des Lazarus, den Tod Mariä, die Anbetung der Könige, die Taufe Christi. Auf den inneren Seiten eines Flügelpaars, welches die in Holz geschnitzte Kreuzigung einschliesst, befinden sich die alten Vorbilder derselben, das Opfer Isaacs und die Errichtung der ehernen Schlange.

Auch der Meister eines Altarbildes in derselben Kirche, dessen Mitte den Tod der Maria darstellt, ist von namhafter Bedeutung. Der Ausdruck der Sterbenden ist höchst edel und würdig, die durchweg portraitartigen Apostel sehr lebendig, die Färbung in den meisten Theilen kräftig, die Ausführung gediegen, nur die Zeichnung mager. Auch dieses Bild dürfte um 1500 fallen.

Auch an verschiedenen anderen Orten am Rhein finden sich noch bemerkenswerthe Bilder vor.

In Koblenz, in den Rückseiten der Chorwände der St. Castorkirche eingelassen, die Halbfiguren, Christi, Mariä, der zwölf Apostel, der heiligen Ritza, und des heiligen Castor, tüchtige, charaktervolle Arbeiten etwa um 1500, aber ohne besonderen Adel. — Ebenda in der Spitalkirche, Christus am Kreuz mit vier Heiligen, und Flügel, ebenfalls mit Heiligen. In Oberwesel, in der Stiftskirche folgende Bilder, eine Stiftung des Canonicus Lutern, und von einem Maler herrührend. Im südlichen Seitenschiff, ein grosses Altarbild mit Flügeln, welches auf 15 Feldern die Ereignisse darstellt, so dem jüngsten Tage vorangehen sollen, Scenen, welche von vieler Naivetät und frischem Sinn für die natürliche Bewegung zeugen. Vorzüglich ist das Entsetzen und die Bangigkeit in den Zuschauern jener gräulichen Wunder gelungen. In dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradiese ist die Behandlung des Nackten allerdings kümmerlich. In demselben Seitenschiff, Christus bei Martha und Maria, auf den (getrennten) Flügeln, Heilige. Im Ganzen ein sehr tüchtiges,

sinniges und ausdrucksvolles Werk. Im Chor des nördlichen Seitenschiffs, ein grosses Altarbild vom Jahr 1506, mit dem heiligen Nikolaus und Ereignissen aus seiner Legende, auf den Flügeln andere Heilige; die Köpfe von mildem, liebenswürdigem Ausdruck.[1]

Eine grosse Anzahl von Nachahmern des Meisters der Lyversberg'schen Passion ist so viel geringer und handwerksmässiger, dass es als überflüssig erscheint von den zahlreichen, im Stadtmuseum zu Köln und anderweitig von ihnen vorhandenen Bildern einzelne hervorzuheben. Sie zeigen ein entschiedenes Sinken der Schule bis zu Ausgang des 15. Jahrhunderts.

In dem benachbarten Westphalen bildete sich eine Kunstweise aus, welche in manchen Stücken noch die Richtung der vorigen, mehr idealistischen, mit der neuen, realistischen, zu vereinigen wusste. Die ausgezeichnetsten Bilder dieser Art sind die Ueberreste eines grossen Altars in dem vormaligen Kloster Liesborn bei Münster vom Jahr 1465, welche längere Zeit im Besitz des Regierungsraths Krüger in Minden, vor einigen Jahren an die Nationalgallerie in London verkauft worden sind. Sie bestehen wesentlich in den halben Figuren von sechs Heiligen, und der Verkündigung und Darstellung im Tempel. Die Köpfe sprechen durch die grosse Reinheit und Milde des religiösen Gefühls, durch den Frieden, der in ihnen wohnt, ungemein an; hiemit stimmt auch die helle und klare Färbung wunderbar überein. In der naturgemässen Ausbildung stehen sie indess im Vergleich zu den gleichzeitigen Niederländern, auf einer ziemlich niedrigen Stufe.

In den Bildern eines Meisters von Soest, der sich auf einer Beweinung des Leichnams Christi in der Sammlung des Grafen Pembroke zu Wiltonhouse in England, Jarenus bezeichnet hat, ist die Verschmelzung der Eigenschaften beider Schulen minder glücklich. Besonders ist das Mittelbild eines grossen Altars von diesem Meister im Musem zu Berlin (No. 1222), welches mehrere Vorgänge aus der Leidensgeschichte enthält, sehr überladen und verworren. Am gelungensten sind, in Composition, Färbung und Ausführung, die vier Bilder des einen Flügels dieses Altars (No. 1233), die Verkündigung, die Geburt, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel.

[1] Die Notizen über diese, am Rhein befindlichen, Bilder, welche ich, mit Ausnahme der in Coblenz, nicht selbst gesehen, habe ich ebenfalls einem so sicheren Gewährsmann, wie J. Burckhardt, entlehnt.

Später bleibt die westphälische Schule gegen andere deutsche Schulen zurück. Belege hiefür liefert ein grosser Altar von den Brüdern Victor und Heinrich Dünwege in der Pfarrkirche zu Dortmund, dessen Mitte die Kreuzigung, die inneren Seiten der Flügel die Anbetung der Könige, Maria mit dem Kinde, die Mutter der Kinder Zebedäi, und andere Verwandten der Maria darstellt. Obwohl urkundlich 1523 gemalt, zeigt der Goldgrund, die harten, bunten Farben, die Art der Behandlung noch ganz die Kunstform des 15. Jahrhunderts. Doch sind manche Köpfe sehr lebendig und von warmer, kräftiger Farbe. Eine der obigen sehr verwandte Kreuzigung dieser Meister, nur dass darauf der Hintergrund landschaftlich, befindet sich im Museum zu Berlin (No. 1194).

Ein noch stärkeres Zurückbleiben hinter seiner Zeit verräth der Maler Johann Raphon von Eimbeck, von dem sich ein, 1508 bezeichneter, Altar im Chor des Doms von Halberstadt befindet, für Niedersachsen. Die Mitte desselben stellt, in etwas überfüllter Composition, die Kreuzigung, die Flügel die Verkündigung, die Anbetung der Hirten, die der Könige und die Darstellung im Tempel vor. Die Köpfe, von denen der der Maria auf der Kreuzigung ein Beispiel gewährt (Fig. 30), sind lebendig und mannigfaltig, haben aber etwas derbes im Charakter. Die Färbung des Fleisches ist von sehr unwahrem, schwerem und in den Lichtern kalten Ton.

Am Mittelrhein begegnen wir in Frankfurt am Main dem Conrad Fyoll, von dem die Nachrichten von 1461 bis 1476 reichen.[1] Er hat etwas Zartes und Mildes in seinen Köpfen, und im Fleisch einen feinen, silbernen, in der Gesammtwirkung etwas kühlen Ton. Ein Hauptbild von ihm ist ein grösserer Altar im Städel'schen Institut in Frankfurt, dessen Mitte die Familie der heiligen Anna, die Flügel die Geburt und den Tod der Maria darstellen. Ein kleinerer Altar, in der Mitte die heilige Anna mit Maria und dem Kinde (No. 575), auf den Flügeln die heilige Barbara und Katharina und die Verkündigung (No. 575 a. b.) befindet sich im Museum zu Berlin.

Weit den grössten deutschen Künstler des 15. Jahrhunderts, Martin Schongauer, Martin Schön, genannt, finden wir am Oberrhein. Die über ihn vorhandenen Nachrichten sind leider höchst dürftig und unsicher. Seine Geburt fällt nach diesen etwa um das Jahr 1440.[2] Sicher ist es, dass er von einer angesehenen Augsburgischen

[1] Vergl. Passavant im Kunstblatt von 1841, No. 101. — [2] Die Gründe, welche Harzen für diese Zeit, gegen Passavants Annahme des Jahrs 1420, in dessem

Fig. 30.



Maria aus der Kreuzigung des Raphon in Halberstadt.

Peintre graveur B. II. S. 108, in seinem Aufsatz über B. Zeitblom im Naumannschen Archiv von 1860, S. 8 f. beibringt, haben auch mich überzeugt.

Familie abstammte[1] und entweder in Augsburg oder in Ulm geboren worden ist.[2] Ebenso steht fest, dass er für die Malerei die Schule Rogier van der Weyden des älteren in Brüssel besucht hat,[3] sich in Colmar niedergelassen[4] und auch dort, in wohlhäbiger Lage, wie wir denn wissen, dass er mehrere Häuser besessen, ohne Zweifel zwischen den Jahren 1490 und 1492[5] gestorben ist.

---

[1] Solches erhellt sowohl aus einem auf seinem zu München und Siena vorhandenem Bildnisse befindlichen Wappen, als aus der folgenden, auf einem auf der Rückseite des Münchner Exemplars geklebten Zettel, dessen, hier eingeklammerte, Lücken schon Bartsch, der ein Facsimile von demselben giebt, ergänzt hat.

Mayster Martin Schongawer Maler genannt Hipsch Martin von wegen seiner Kunst, geborn zu Kolmar Aber von seinen ölltern ein augspurger bu(rger) des geschlechtz von Her(ren) gepom u ist (gesto)rben zu Kolma(r) anno 1499 .... auf 2te(n) : .. Hornung(s). Dem got genad. (Und war) ich (se(i)n junger Hans ..rgkmair im jar 1488.

Die ersten beiden undeutlichen Buchstaben des letzten Eigennamens sind nun von Bartsch so gelesen worden, dass er einen sonst ganz unbekannten Maler Largkmaier daraus erhält, während der Herr Dr. Ernst Förster den bekannten Maler Hans Burgmair darin erkennen will. Die Gründe, wesshalb ich dieser letzten Ansicht nicht beistimmen kann, habe ich im Deutschen Kunstblatt vom Jahr 1854, S. 186 näher angegeben. — [2] Passavant macht für Erstres a. a. O. geltend, dass der Bruder des Martin, Ludwig Schongauer, welcher ebenfalls Maler war, in Augsburg geboren worden ist. — [3] Hiefür haben wir das Zeugniss des bekannten Malers von Lüttich, Lambert Lombard, in einem Briefe an Vasari vom Jahr 1564, den Gaye in seinem Carteggio, III. S. 177, hat abdrucken lassen. Dasselbe lautet: „In Germania si levò poi un Bel Martino tagliatore in rame, il quale non abandonò la maniera di Rogiero, suo maestro, ma non arrivò però alla bontà del suo colorire, che haveva Rogiero, per esser piu usato all' intaglio delle sue stampe, che parevano miraculose in quel tempo, et hogi (oggi) sono ancora in bona reputatione tra in nostri mansueti artefici, perchè anchora che le cose sue siano seche, pero hanno qualche bon garbo.“ Hieraus erhellt, dass schon damals unser Meister vorzugsweise als Kupferstecher bekannt und geschätzt war. — [4] Dass dieses erst nach dem Jahr 1462 geschehen, wie Passavant a. a. O. aus dem Umstande schliessen will, dass in diesem Jahr der Maler Caspar Isenmann den Auftrag erhalten, für 500 Gulden rhein. die Bilder für den Hochaltar der Martinskirche zu malen, der doch nach den hievon noch erhaltenen Theilen derselben ein so geringer Maler gewesen, dass dieses schwerlich geschehen wäre, wenn damals dort schon ein so ausgezeichneter Maler, wie M. Schongauer gewesen, ist mir nicht wahrscheinlich, da zu allen Zeiten und in allen Ländern sehr viele Fälle bekannt sind, dass, aus, der Kunst fremden, Rücksichten, wichtige Aufträge, mit Uebergehung trefflicher Künstler, unfähigen zugetheilt worden sind. — [5] Dieses geht für mich aus dem Vergleich der folgenden zwei Zeugnisse herhor. Der Archivar Hugot zu Colmar hat, im Verzeichniss der Grundrenten der Collegiatkirche des heiligen Martin daselbst, die Notiz gefunden, dass Muntpur, ein öfter als Freund der Familie Schongauer vorkommender Mann, und Martin Schongauer im Jahr 1490 zu gleichen Theilen für ein Haus in der Schedelgasse 32 Schillinge bezahlt haben (s. Passavant im angef. W. S. 105). Hieraus erhellt, dass er noch um diese Zeit gelebt haben muss. Sodann bezeugt Christoph Scheurl, ein durchaus glaubwürdiger Schriftsteller und persönlicher Freund von A. Dürer in seiner schon 1516 gedruckten Schrift „de vita et obitu Ant. Kressi,“ wie Dürer ihm sowohl schriftlich, als auch öfter mündlich mitgetheilt habe, dass, als er im Jahr 1492 Colmar besucht, er dort zwar von den Brüdern des Martin Schongauer, den Goldschmieden Caspar und Paul, und dem Maler Ludwig, freundlich aufgenommen, ihn selbst aber, als schon früher verstorben, nicht gesehen habe. Die ganze Stelle ist in der Originalsprache schon im Leben des Schongauer bei Bartsch, so wie a. a. O. bei Passavant, abgedruckt. Letzterem Zeugnisse gegenüber hat die hiemit im Widerspruch stehende Angabe auf einem Zettel, von welchem weder die Zeit noch der Urheber mit Sicherheit zu bestimmen sind, dass Martin Schongauer erst 1499 gestorben sein soll, kein Gewicht. Ebensowenig kann

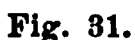
Seine Gemälde gehören jetzt zu den grössten Seltenheiten und würden bei weitem nicht ausreichen die Eigenthümlichkeit dieses Künstlers in ihrem ganzen Umfange kennen zu lernen. Glücklicherweise werden wir durch eine ansehnliche Zahl von ihm, nach seinen eignen Erfindungen ausgeführten Kupferstichen [1] hiezu in den Stand gesetzt. Aus denselben erscheint er als ein Künstler von einer sehr reichen Erfindungsgabe auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, sowohl in der Darstellung einzelner Figuren, als grösserer, bisweilen sehr bewegter, Compositionen. Hierin und in seinem höchst feinen Sinn für Schönheit der Form in den Köpfen, für Reinheit und Verklärtheit des Gefühls, worin er die Richtung der deutschen Malerei in der vorigen Epoche zu völliger Individualisirung ausbildete, ist er seinem grossen Meister Rogier überlegen. Durch seine Stiche, welche auch in der Mehrzahl eine ausserordentliche technische Ausbildung verrathen, erreichte er daher einen europäischen Ruf. In diesen ist nun der Einfluss der Schule der van Eyck unverkennbar, wie Passavant richtig bemerkt, und hiefür als besonders bezeichnend die Maria mit dem Papagei (Bartsch No. 29) anführt. [2] Jene trefflichen Eigenschaften besitzen in vorzüglichem Grade folgende Blätter: der Tod Mariä (Bartsch No. 33), die Kreuztragung (B. No. 21), die Verkündigung (B. No. 1 und 2), die Anbetung der Könige (B. No. 6), die Flucht nach Aegypten (B. No. 7), die Taufe Christi (B. No. 8), Christus am Kreuz (B. No. 23), Maria mit dem Kinde (B. No. 30), Maria als Brustbild mit dem Kinde (B. No. 31, Fig. 31), der heilige Laurentius (B. No. 56), die Krönung Maria (B. No. 72), der segnende Christus (B. No. 70), die heilige Magdalena (B. Th. X. S. 29). die Blätter der Passion (B. No. 9—20), hieraus die Kreuzigung (Fig. 32), die fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen (B. No. 77—86). Nur ausnahmsweise, aber dann mit grosser Energie, berührt er das Gebiet des Phantastischen, wie in seiner Versuchung des heiligen Antonius (B. Nr. 47), von welcher Vasari bezeugt, dass Michelangelo sie in seiner Jugend mit der Feder kopirt habe. Gelegentlich zeigt er auch eine gesunde Ader für Humor in Darstellungen aus dem

---

gegen ein Originalzeugniss, wie das oben nach Hugot angeführte, die spätere Abschrift eines solchen, wie sie früher derselbe Hugot (s. das Kunstblatt 1841, S. 59) gefunden und wonach M. Schongauer schon 1488 gestorben sein soll, in Betracht kommen. Letzte Angabe durch Annahme eines Schreibfehlers mit der Angabe auf jenem Zettel in Uebereinstimmung zu bringen, wie Passavant versucht, um dadurch die Aussage von Scheurl zu entkräften, erscheint mir daher als willkührlich.

[1] Bartsch Vol. VI. S. 103 f. zählt 90 Blätter von ihm auf. — [2] Ebend. S. 107.

gewöhnlichen Leben, wie in seinem Eseltreiber (B. No. 89). In der Zeichnung ist er sehr fest, wenn schon in seinen Gliedern, nament-


Fig. 31.



Maria und Kind nach Kupferstich des Martin Schongauer.

lich in den Händen, sehr mager. Die vortrefflichen Hauptmotive seiner Gewänder werden mehr oder minder durch scharfe und eckige Brüche gestört. In seinen Bildern hat er eine warme, kräftige und klare Färbung. Sein Vortrag ist indess in den Umrissen mehr zeichnend, als bei seinem Meister, und erreicht nicht die Wahrheit und den Schmelz desselben. Auf die Ausbildung des Hinter-

grundes legt er ungleich weniger Gewicht, als jener, ja er wendet gelegentlich in der Luft noch den Goldgrund an. Von der ansehn-


Fig. 32.



Christus am Kreuze nach Martin Schongauer.

lichen Zahl von Bildern, welche in verschiedenen öffentlichen und Privatsammlungen als von ihm ausgegeben werden, sind weit die meisten von anderen Malern nach seinen Kupferstichen ausgeführt worden. Nur folgende erscheinen mir als echt.

Für das frühste, und zugleich für das schönste auf uns gekommene Gemälde von ihm halte ich den Tod Mariä, ein kleines Bild, welches aus der Sammlung des Königs der Niederlande in den Besitz des Herrn Beaucousin zu Paris, ganz neuerdings aber, mit

der ganzen, gewählten Sammlung desselben in die Nationalgallerie zu London gelangt ist. Es ist von seltener Vortrefflichkeit, und hat in der Auffassung, der Gluth der Färbung, der genauen Durchführung des Einzelnen noch sehr viel von dem älteren Rogier van der Weyden, gehört daher einer Zeit an, in welcher der Eindruck desselben auf ihn noch ein frischer sein musste. Der ihm eigenthümliche Charakter der Köpfe und die wunderbare Innigkeit des Gefühls spricht sich indess schon sehr deutlich in denen der Maria und in dem Gottvater, der in der Luft erscheint, aus.

Das bedeutendste, und durch alte Tradition, wie durch seine Uebereinstimmung mit den Kupferstichen des Meisters, am meisten beglaubigte Bild von ihm ist indess seine Maria im Rosenhag vom Jahr 1473 in der Sakristei der St. Martinskirche zu Colmar. Die reichlich lebensgrosse, mit dem Kinde auf dem Schoosse auf einer Rasenbank sitzende, Maria ist von höchst edlen und reinen Zügen und macht in ihren tiefrothen Gewändern eine leuchtende Wirkung. So sind auch zwei Engelchen, welche eine Krone über ihrem Haupte halten, höchst anmuthig. Das Rosengehege mit den darin nistenden Vögeln vollendet den kindlich-heiteren Eindruck des Ganzen. Dabei ist der Ton der Fleischtheile klar und warm, die Ausführung sehr fleissig.

Diesem stehen zunächst an Bedeutung zwei Flügel aus dem Antoniterkloster zu Isenheim, jetzt auf der Stadtbibliothek zu Colmar, deren innere Seite die das Kind verehrende Maria und Antonius den Einsiedler mit dem Stifter, die äusseren, die Verkündigung Mariä, darstellen. Ausser dem idealischen, und in einem leisen Sehnen dem Perugino verwandten, Gefühl ist hier beidemal die Maria, mit gewölbten Augenlidern, auch von ungewöhnlicher, formeller Schönheit. In dem meisterlich modellirten Kinde, welches offenbar mit seltner Treue nach der Natur gemalt ist, macht sich dagegen der Realismus sehr schlagend geltend. Die warme Färbung steigert sich in dem sehr würdig aufgefassten Antonius zu einer grossen Tiefe. In der ziemlich breiten Behandlung tritt hier in der Angabe der Umrisse das mehr Zeichnende besonders deutlich hervor. Flüchtigere, aber dennoch geistreiche Arbeiten von ihm sind die Abnahme vom Kreuz und die Grablegung aus einer Folge der Passion an derselben Stelle, deren zwölf übrige Bilder, nach der oben angegebenen Art, theils von einem leidlich geschickten, theils von einem sehr handwerksmässigen Gesellen ausgeführt worden sind.

Ein echtes, wiewohl nicht bedeutendes, Werk ist der junge David mit dem Haupte des Goliath, welcher, von Kriegern begleitet, von den Jungfrauen mit Musik gefeiert wird, in der Pinakothek zu München, Cabinette No. 145.

England besitzt von diesem seltnen Meister in einer Maria, welche mit dem Kinde in einer Landschaft sitzt, in der Sammlung des Prinzen Gemahl in Kensington unter No. 30 ein kleines, aber ganz sicheres Bild.[1] Auch ein anderes Bild, Pilatus, welcher die Juden fragt, ob er ihnen Christus, oder den Barrabas losgeben soll, im Besitz des Herrn Green, zu Hadley, unfern Barnet, stimmt so sehr in allen Theilen mit seinen Stichen überein, dass ich, ungeachtet der für ihn sehr schwachen Farbe, noch immer geneigt bin es für ein Werk desselben zu halten.[2]

Obwohl der Einfluss dieses grossen Meisters auf die Maler ohne Zweifel ein sehr beträchtlicher gewesen, lässt er sich doch, da verhältnissmässig, besonders im Elsass, wo die französische Revolution gewüthet, so wenige Bilder aus dieser Zeit noch vorhanden sind, nicht so vollständig nachweisen, als sein Einfluss auf die Kupferstecher, deren sehr viele, theils in seiner Weise arbeiteten, theils ihm nachahmten.

Auf den Charakter der Malerei in Schwaben wirkte sehr entschieden Friedrich Herlen ein. Die gleichzeitige Nachricht vom Jahr 1467, dass er, weil er mit der niederländischen Arbeit umgehen kann, unentgeltlich zum Pfalbürger in Nördlingen aufgenommen worden,[3] und die auffallende Nachahmung bekannter Werke Rogier van der Weyden des älteren in seinen Bildern, lassen keinen Zweifel übrig, dass er seine Kunst bei jenem Meister gelernt hat. In dieser Vermittlung der Kunstweise der van Eyck'schen Schule für Oberdeutschland liegt aber auch seine grösste Bedeutung, denn er verräth weder eine bedeutende Eigenthümlichkeit, noch erreicht er in der gefühlten und gewissenhaften Ausbildung irgendwie sein Vorbild. Ich begnüge mich daher auch von ihm einige Hauptwerke anzuführen. Solche sind: die jetzt abgesondert aufgestellten Flügel eines Altars in der Hauptkirche zu Nördlingen, welche die Verkündigung, die Heimsuchung, die Anbetung der Hirten und der Könige, die Darstellung im Tempel, die Beschneidung, die Flucht nach Aegypten und Christus, zwölfjährig im Tempel lehrend, vom

[1] Näheres s. Treasures Th. IV. S. 225. — [2] Näheres s. Treasures Th. II. S. 459. — [3] Vergl. meine Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. I. S. 325.

Jahr 1462,[1] die Flügel des Hochaltars in der Kirche zu Rothenburg an der Tauber, grösstentheils mit denselben Darstellungen, doch minder fein ausgebildet,[2] Pilatus, welcher Christus den Juden zeigt, vom Jahr 1468 in jener Kirche zu Nördlingen,[3] und endlich in derselben, und, ohne Zweifel eine Stiftung des Malers, die mit dem Kinde thronende Maria, welchen der heilige Joseph den knieenden Herlen mit vier Söhnen, und die heilige Margaretha dessen Frau mit fünf Töchtern empfiehlt. Dieses, mit 1488 bezeichnete, Bild zeigt eine entschiedene Vergröberung seiner Kunst.[4] Er starb im Jahr 1491.

Die Maler der schwäbischen Schule behielten von der neuen, durch den F. Herlen überkommenen, Kunstweise in einem höheren Grade, als die der übrigen deutschen Schulen, die realistische Auffassung in jener edleren Form, das Gefühl für eine warme Färbung des Fleisches, für eine harmonische Ausbildung der übrigen Farben, und die mehr verschmelzend malende, als zeichnende Weise des Vortrags bei. Auch arteten die Falten ihrer Gewänder nicht in so viele, willkürliche und scharfe Brüche aus, als dieses meist in Deutschland der Fall ist. Sie unterscheiden sich aber wieder von ihren niederländischen Vorbildern durch ein öfter grösseres Gefühl für Schönheit bei den heiligen Personen, wie durch eine kühlere Farbenstimmung, bei welcher in den Gewändern besonders ein kühles Braunroth und ein sattes Grün beliebt ist, endlich durch eine minder genaue Ausbildung des Einzelnen.

Innerhalb der schwäbischen Schule lassen sich indess wieder zwei Hauptzweige unterscheiden. Der eine, reichere, welcher seinen Sitz in Augsburg hatte, nimmt schon früh eine entschieden realistische Richtung, während der andere, zu Ulm, sich ein reineres und innigeres religiöses Gefühl bewahrt.

In Augsburg tritt uns vor allen die Familie Holbein in mehreren Generationen entgegen.[5] Der älteste, Hans Holbein, der Grossvater, zeigt sich nach der Bezeichnung Hans Holbein a. A. (d. h. civis augustanus) 1459, auf einer lebensgrossen Maria, welche mit dem Kinde auf einer Rasenbank sitzt, höchst auffallender Weise schon

---

[1] S. das angef. Werk S. 347 f. — [2] S. ebenda S. 324 f. — [3] S. ebenda S. 353 und das Deutsche Kunstblatt von 1854. S. 187. — [4] S. ebenda S. 352. — [5] Vergl. Passavant, Kunstblatt 1846. Nr. 45. Hans Holbein

der Grossvater	Siegmund H., geb. 1456, lebte noch in Bern 1540.	
	Hans H. der ältere, geb. um 1460.	Bruno H. Ambrosius H. Hans H. der jüngere 1498— 1554.

in so früher Zeit als ein Meister von hoher Ausbildung in jener entschieden realistischen Richtung, die Köpfe haben ein durchaus portraitartiges Ansehen, ja der Körper des Kindes ist sicherlich, und zwar mit vieler Sorgfalt, nach der Natur gemalt. Die Modellirung ist sogar sehr sorgfältig. Nur in den Falten der Gewänder sieht man noch die weicheren Formen der früheren Zeit. Dagegen ist die Landschaft schon sehr ausgebildet, und ein Dompfaff, ein Stieglitz und ein Fink mit grosser Naturwahrheit gemalt.[1] Dieses, ursprünglich im Auftrag der Familie Fugger für die St. Annenkirche zu Augsburg, gemalte Bild, befindet sich jetzt zu Mergenthau, dem vormaligen Sommeraufenthalt der Jesuiten in der Nähe der Stadt, im Besitz des Herrn Samm. Ein anderes, mit dem Namen und 1499 bezeichnetes Bild, in der königl. Gallerie zu Augsburg, dem wichtigsten Ort für die Meister der Schule dieser Stadt, welches in der Mitte der Krönung Mariä, zu den Seiten die Geburt Christi und die Enthauptung der heiligen Dorothea darstellt, hat, merkwürdigerweise, obwohl so viel später, als das vorige Bild, in der Kunstform etwas Alterthümlicheres, und zeigt viel weniger Naturstudium, ist übrigens aber von erheblichem Kunstwerth.[2]

Sein Sohn, Hans Holbein der Vater, ist wahrscheinlich etwa 1460 geboren und 1518 gestorben. Er ist der Hauptvertreter der entschieden realistischen Richtung in dieser Schule, welche er in der Wahrheit der Auffassung, in der Wärme und Klarheit der Färbung, in der Weiche und dem Schmelz der Malerei, zu ungemeiner Meisterschaft ausgebildet hat. Man trifft bei ihm die entschiedensten Gegensätze an. In den Köpfen Christi, der Maria und mancher Heiligen findet sich die glücklichste Verbindung von Schönheit der Form, Hoheit und Reinheit des Charakters, Innigkeit des Ausdrucks. Unmittelbar neben diesen hat er die naivsten und lebendigsten Bildnisse und, namentlich bei den Kriegsknechten der Passion, die tollsten Zerrbilder. Letztere unterscheiden sich indess dadurch zu ihrem Vortheil von so vielen anderen der Art bei den deutschen Malern dieser Epoche, dass ihnen ein gewisser Humor inne wohnt. Die grosse Anzahl seiner noch vorhandenen Bilder beweist, dass es ihm rasch von der Hand ging, und die grosse Ungleichheit, dass er, nach Maassgabe der Bestellung, gewissenhafter, oder, auch abgesehen von der Theilnahme seiner Gehülfen, flüchtiger arbeitete. Wie be-

[1] Näheres im Deutschen Kunstblatt von 1854. S. 192. — [2] Näheres in meinen Kunstwerken und Künstlern in Deutschland Th. II. S. 16 f.

rühmt er indess zu seiner Zeit im südlichen Deutschland war, beweist der Umstand, dass er, sowohl in Frankfurt, als auch schon vor seiner, wahrscheinlich im Jahr 1516 erfolgten Uebersiedelung, in Basel, Gemälde ausgeführt hat.

Das älteste, von ihm bekannte, im Jahr 1495 bei ihm bestellte Bild befindet sich in der Sammlung zu Augsburg. Es enthält in verschiedenen Abtheilungen Vorgänge aus der Passion, darüber die gekrönte Maria, darunter die Bildnisse der Stifterinnen. Von den, in den Jahren 1500 und 1501 in Frankfurt für die Dominikanerkirche ausgeführten, Bildern, acht grossen Tafeln aus der Leidensgeschichte, zwei Stammbäumen der Maria und der Dominikaner, deren der eine „Hans Hollbeyn de Augusta 1501" bezeichnet ist, sind nur noch die beiden letzten übrig. Ein Abendmahl, jetzt in der Leonhardskirche dort, die Vertreibung der Verkäufer aus dem Tempel und Christi Einzug, Flügel desselben im Städel'schen Institut (No. 100 und 101), gehören zu seinen geringeren Arbeiten. Ungleich bedeutender ist das 1502 ausgeführte Bild in der Augsburger Sammlung, welches als Hauptvorstellung, die Verklärung Christi, zu den Seiten, die Speisung der 4000 Mann, und Christus, welcher einen Teufel austreibt. zu beiden Seiten die männlichen und weiblichen Mitglieder der Stifter enthält. Der Christus ist sehr würdig, die Jünger in den Motiven übertrieben und geschmacklos, die Bildnisse durchweg höchst naiv und lebendig, die Ausführung überall von grosser Sorgfalt. In demselben Jahr hat er auch, nach der Bezeichnung, eine Reihefolge von sechszehn Bildern für den Abt des Klosters zu Kaisersheim beendigt, welche sich jetzt in der Pinakothek befinden. Diese sind von sehr verschiedenem Werthe, denn während einige, z. B. die Beschneidung, No. 14, und vor allen die Darstellung im Tempel, No. 60, zu seinen vorzüglichsten Werken gehören, fallen andere aus der Passion, wie die Verspottung Christi, No. 15, durch die Ueberladung und Verzerrung sehr unangenehm auf. Zu seinen flüchtigen, ja zum Theil rohen, Bildern gehört eine Folge der Martyrien von neun Aposteln, welche sich jetzt in Nürnberg, theils in der Moritzkapelle, theils im Landauer Brüderhause, befinden.

Sein Hauptwerk ist ein grosses, im Jahr 1504 ausgeführtes Bild, worauf viele Vorgänge aus der Legende des heiligen Paulus, und oben die Dornenkrönung Christi dargestellt ist, in der Gallerie zu Augsburg. Der Kopf des Heiligen ist immer höchst edel.

Unter den Vorgängen spricht besonders seine Predigt an. Wo Paulus getauft wird, hat der Maler auch sich und seine beiden Söhne, Ambrosius und, den nachmals so berühmten, Hans, angebracht, der hier als ein Knabe von etwa sechs Jahren erscheint. In keinem anderen Bilde kann man diesen Meister so sehr in seinen Vorzügen kennen lernen, als in diesem, wenn schon die hier theilweise in den weissen und blauen Mustern des bairischen Wappens gekleideten Kriegsknechte, ein Zeichen der damaligen Stimmung von Augsburg gegen Baiern, in arge Zerrbilder ausarten.[1]

Zu seinen vorzüglichsten Bildern gehören ferner zwei grau in grau gemalte, mit seinem Namen bezeichnete Altarflügel in der Sammlung der Stände zu Prag. Den edlen Gesichtern entsprechen die schlanken Gestalten. Die Falten der Gewänder sind von ungewöhnlich reinem Geschmack, die Modellirung durchweg sehr sorgfältig. Die inneren Seiten enthalten zwei Abtheilungen. In den oberen, einerseits, die Heiligen Willibald, Lucia und Katharina, andererseits, Barbara, Apollonia und Rochus. In den unteren, einerseits, der Tod Mariä, andererseits, die Legende der Heiligen, durch deren Gebet ein König aus den Flammen befreit wird. Auf den Aussenseiten die Heiligen Thomas, Augustinus, Ambrosius und Margaretha. Dass dieser Meister gelegentlich im Kleinen sehr gute Bilder gemalt, lehrt seine, mit dem Namen bezeichnete Maria mit dem Kinde in der Moritzkapelle zu Nürnberg (No. 126),[2] welche zugleich in besonderer Deutlichkeit den Einfluss des Friedrich Herlen verräth. Zu seinen spätesten, zwar in der Erfindung noch immer geistreichen, doch in der Färbung schwachen und schweren, in der Behandlung flüchtigen Bildern gehören einige Vorgänge aus der Passion im Museum zu Basel.

Auch Sigmund Holbein, der Bruder Hans Holbeins des Vaters, ist nach einem kleinen, in der Sammlung des Landauer Brüderhauses zu Nürnberg befindlichen, Bilde, Maria mit dem Kinde (No. 184), welches seinen Namen trägt, ein sehr ausgezeichneter, seinem Bruder in der ganzen Kunstweise engverwandter Maler gewesen.[3]

Nächst der Familie Holbein spielt die der Burgkmair zu Augsburg in der Malerei die wichtigste Rolle. Für diese Epoche kommt

[1] Vergl. hierüber das vorige Werk Th. II. S. 19 ff. und Passavant im Kunstblatt von 1846, S. 183. — [2] S. Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. I. S. 196. — [3] S. dasselbe Werk Th. I. S. 217.

hier der im Jahr 1489 in öffentlichen Urkunden verzeichnete Thoman Burgkmaier in Betracht. Obwohl von einer gewissen Tüchtigkeit und Energie, steht er doch den Holbeins weit nach. Seine Figuren sind kurz, sein Fleischton schwerbraun, seine Umrisse hart. Im Dom zu Augsburg finden sich zwei, im Jahr 1480 gestiftete, Bilder an den Pfeilern dem Chor gegenüber, deren eins, Christus im Gespräch mit dem heiligen Ulrich, das andere, die Maria mit der heiligen Elisabeth von Thüringen und die Frau des Stifters, des Bürgermeisters Walther darstellt. Das dortige Museum enthält ein grosses Bild mit dem Martyrtode des heiligen Stephan, dem heiligen Laurentius und Vorgänge aus der Passion. [1]

Zu Ulm, dem Sitz des anderen Hauptzweiges der schwäbischen Schule, ist der älteste Meister von Bedeutung, welchem wir dort in dieser Epoche begegnen, Hans Schülein. Nach dem Vorkommen seines Namens in Ulms Registern fällt seine Blüthe zwischen den Jahren 1468 und 1502, in welchem letzteren er wahrscheinlich gestorben ist. Er nahm in Ulm eine sehr geachtete Stellung ein. Von beglaubigten Werken von ihm haben sich indess wenige erhalten. Am bedeutendsten sind die Malereien der Flügel und der Staffel eines Altarschreins zu Tiefenbronn, eines Walddorfs unweit Calw in Schwaben. Hinten am Rahmen befindet sich die Inschrift: „gemacht zu Ulm vo hannsse Schüchlin maler MCCCCLXVIIIj Jare." Die, jetzt durch die Einwirkung des Sonnenlichts sehr verblassten, Aussenseiten stellen den englischen Gruss, die Heimsuchung, die Geburt und die Anbetung der Könige, die besser erhaltenen Innenseiten, Pilatus, der die Hände wäscht, die Kreuzigung, die Grablegung und die Auferstehung, dar. Die Figuren sind fast lebensgross. Die Staffel enthält, in halben Figuren, Christus inmitten der Apostel. Die Luft ist Goldgrund. Nach Harzen [2] erkennt man in diesen Bildern unbedingt einen ausgezeichneten Schüler Rogier van der Weyden des älteren, und findet darin Compositionen von malerischer Anordnung, correcter Zeichnung, edlen und ausdrucksvollen Köpfen, landschaftlichen Hintergründen voll Abwechslung, ein lebhaftes, glänzendes Colorit, wenn auch minder gesättigt, als bei dem zunächst zu betrachtenden Zeitblom, wohl-

---

[1] Vergl. Passavant am angef. Orte S. 186 und mein obiges Werk Th. II. S. 33 f. — [2] Da ich diese Bilder nicht selbst gesehen, folge ich hier diesem trefflichen Gewährsmann in seinem Aufsatze: „Ueber Bartholomäus Zeitblom, Maler von Ulm, als Kupferstecher" in Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste 1860, S. 27 ff.

verstandene Perspective, endlich eine sorgfältige Ausführung. Nach der Uebereinstimmung mit diesen Bildern hält Harzen eilf, zur Genealogie der heil. Anna und zu einem Altar, aber jetzt an verschiedenen Orten zerstreute kleine Bilder, ebenfalls von Schülein.[1] Ebenso dürften nach seiner Schilderung zwei Flügelbilder in der Sammlung Seiner Hoheit, des Fürsten von Hohenzollern Sigmaringen, auf dem gleichnamigen Schloss, welche ich unter dem Namen Schülein dort gesehen habe, diesen Namen mit Recht tragen. Sie enthalten in acht Abtheilungen, Joachim und Anna an der goldnen Pforte, die Geburt Mariä, ihre Darstellung im Tempel, die Vermählung, die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Beschneidung. Harzen ist nach dem Geist, welcher sich in verschiedenen Blättern, namentlich in den, mit historischen Darstellungen gezierten 73 Initialen der sogenannten, vierten deutschen Bibel (gedruckt zu Ulm 1470—1473?) ausspricht, der Ansicht, dass Schülein zu vielen derselben die Zeichnungen geliefert, die vorzüglicheren sogar selber geschnitten haben möge.

Als der Hauptmeister dieses Zweiges der Schwäbischen Schule in dieser Epoche giebt sich aber durch eine Reihe noch vorhandener, kirchlicher Gemälde von hohem Kunstwerth Bartholomäus Zeitblom kund. Dieser, wahrscheinlich etwa um 1440 zu Ulm geborene Künstler dürfte sich, nach den neuesten Forschungen von Harzen,[2] in seiner Jugend unter seinem berühmten Landsmann, Martin Schongauer zu Colmar, zuerst als Kupferstecher ausgebildet, und als solcher die Blätter ausgeführt haben, welche bis jetzt unter dem ganz willkürlichen Namen Barthel Schongauer bekannt sind.[3] Zu den frühsten derselben möchten die Kopieen nach den zwölf Blättern der Passion des Martin Schongauer gehören. Die Mehrzahl der übrigen behandelt in einer lebendigen und geistreichen Weise grösstentheils Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben, doch

[1] In der Pinakothek No. 11, 13 und 34, Cabinette, in der Moritzkapelle zu Nürnberg No. 59, 62, 63, 66, 111, 115. In der Gallerie zu Augsburg zwei. Auch ein Bild in zwei Abtheilungen in der Gallerie zu Wien, in deren einer die heilige Familie, in der anderen die Maria, welche dem Christus lesen lehrt, und Johannes der Evangelist, als Kind, ist sicher von demselben Meister. Die Aufschrift „Johannes Aquila“ auf dem Kleidersaum des letzten, ist zuverlässig nicht der Name des Malers, wie dort im Katalog angenommen wird, sondern bezieht sich auf den Johannes und sein Zeichen, den Adler. — [2] Da die, diesem Handbuch gesteckten Grenzen es nicht gestatten, die Beweise für die obigen Thatsachen im Einzelnen beizubringen, muss ich dafür auf jenen, schon bei Schülein angeführten Aufsatz verweisen. — [3] S. Bartsch Th. VI. S. 68 ff. Passavant Th. II. S. 118 ff. Das Monogramm b∝S bedeutet daher nach Harzen Bartholomäus Stecher.

kommen auch vier Bildnisse, Verzierungen und Wappen vor. Unter den letzteren ist das der Frankfurter Patrizierfamilien, Rohrbach und Holzhausen, gelegentlich einer, zwischen denselben im Jahre 1466 geschlossenen, Heirath, für die Zeitbestimmung der Blätter des Künstlers besonders wichtig.[1] Später scheint er diese Kunst, worin er eine gewisse Sprödigkeit und Härte nicht überwinden konnte, verlassen und sich zunächst auf die Ausführung von Zeichnungen für Holzschnitte gelegt zu haben, mit welchen bald nach 1470 verschiedene der ältesten, in Ulm gedruckten, Bücher ausgestattet wurden, von denen Harzen unter anderen besonders die sogenannte fünfte deutsche Bibel (1473—75) hervorhebt. Diesen schliesst sich nach demselben eine grosse Zahl meisterhafter Federzeichnungen in einem, in der Kupferstichsammlung des Fürsten Waldburg Truchsess zu Wolfsegg bei Ravensburg in Schwaben, befindlichen Foliobande an, von denen viele Darstellungen weltlichen Inhalts mit jenen Kupferstichen, andere, von kirchlichen Gegenständen, mit seinen Bildern, welche ausschliesslich diesem angehören, entlehnt sind, eine grosse Uebereinstimmung zeigen. Viele in demselben Bande vorhandene, Bergbau, Geschütz und Maschinenwesen betreffende, Risse, lassen Harzen vermuthen, dass er sich, gleich dem Leonardo da Vinci, vorübergehend auch mit solchen Dingen, als Berufsgeschäft, befasst hat. Unter allen Umständen scheint es, dass er die Malerei erst ziemlich spät zum Hauptberuf seines Lebens gemacht hat. Er trat zu diesem Behuf in die Schule des Hanns Schülein, dessen Tochter er nachmals im Jahr 1483 heirathete. Auf dem Flügel eines, noch in der Kirche zu Münster, einem, einige Meilen von Augsburg entfernten, Dorfe, befindlichen Altarschreins, wird er ausdrücklich als Gehülfe von Schülein genannt.[2] Die schwächere Färbung, die zaghafte Behandlung, sprechen, nach Harzens Urtheil, für eine frühe Zeit des Meisters als Maler. Als solcher hat er in der edlen, geistigen Richtung, ebenfalls einen starken Einfluss des Martin Schongauer erfahren. Muss er diesem an Schönheitssinn nachstehen, so zieht er doch, wie wenige, durch die ungemeine Schlichtheit, Reinheit und Wahrheit seines religiösen Gefühls an. In diesem Betracht kann man ihn den deutschesten aller Maler nennen. In einzelnen Fällen erhebt er sich bis zum

[1] Von der noch in der Familie Holzhausen befindlichen Platte mit einem männlichen und weiblichen Schildhalter im Kostüm der Zeit ist neuerdings eine kleine Zahl von Abdrücken gemacht worden. — [2] „... von hans Schülein v. B. Zeitblom zu Ulm mitgemacht 14...“

Grossartigen. Allerdings sind bei ihm die Glieder noch meist mager und wenig gelenk, auch kehrt in den Köpfen eine Lieblingsbildung zu häufig wieder, indess sind dieselben von sehr sorgfältiger Durchführung, von einer Klarheit, Wärme und später von einer Feinheit des Tons, welche mit dem Quintyn Massys wetteifert, endlich hat er in seinen, in breiten und nicht knittrigen Falten geworfenen, Gewändern sehr eigenthümliche und harmonische Farbenaccorde. Zu seinen früheren Bildern gehören zwei Flügel eines Altars, welche die Heiligen Georg, Florian, Johannes den Täufer und Margaretha enthalten, in der vormals Abel'schen Sammlung zu Stuttgart. Die Köpfe sind schon sehr wahr und fleissig und von ungemein warmem Ton. Eine noch grössere Reife zeigen die Bilder der Flügel eines Altarschreins mit trefflichem Schnitzwerk vom älteren Syrlin in der Mitte vom Jahr 1488, aus dem Orte Hamen bei Ulm, jetzt im Besitze des Professor Hassler in Ulm, mit den Heiligen Nicolaus und Franciscus auf den inneren, Christus am Oelberge auf den äusseren Seiten. Vor Allem zeichnet sich der Christus durch Feinheit und Würde des Kopfs, Adel des Motivs, und reinem Geschmack in dem meisterlich durchgeführten Gewande aus. Diesen schliessen sich würdig die vier Kirchenväter einer Altarstaffel vom Jahr 1490 aus Eschach an. Aus demselben Jahr rühren auch wahrscheinlich die zwölf Vorgänge aus dem Leben Johannes des Täufers auf den inneren Seiten des grossen Altars in der Kirche zu Blaubeuren her, ein durch die vielen eigenthümlichen Compositionen besonders wichtiges Werk. Von den Aussenseiten dürften ihm nur die Kreuztragung und die Kreuzigung angehören. Besonders grossartig erscheint der Meister in der mit 1490 bezeichneten, kolossalen Gestalt Johannes des Täufers an der Aussenseite der Kirche, welcher, wie Harzen bemerkt, sich darin auch als tüchtiger Frescomaler bewährt. Auf seiner vollen Höhe aber sehen wir Zeitblom in den, ebenfalls in der Abel'schen Sammlung befindlichen Flügeln des grossen Altars der Pfarrkirche zu Eschach vom Jahr 1495. Die inneren Seiten stellen die Verkündigung und die Darstellung im Tempel, die äusseren, überlebensgrossen Figuren, die beiden Johannes dar. Letztere gehören in der Würde der Charaktere, in der Milde des Gefühls, in der fein abgewogenen Harmonie der warmen und klaren Färbung, zu den bedeutendsten Werken, welche die deutsche Malerei überhaupt in dieser Epoche hervorgebracht hat. Ein Theil der Staffel desselben Altars bildete einst ein, von

zwei Engeln gehaltenes, Schweisstuch von ungemeiner Grossartigkeit, jetzt im Museum zu Berlin, No. 606 A. (Fig. 33). — Auf derselben hohen Stufe der Ausbildung stehen zwei grosse Bilder mit Vorgängen aus der Legende des heiligen Valentinian in der Königl. Gallerie zu Augsburg. Aus dieser, seiner reifsten, Zeit, sind ebenfalls die 1497 ausgeführten Flügel des Altars in der Kirche

Fig. 33.



Das Schweisstuch der Veronika von B. Zeitblom.

auf dem Heerberge, einem kleinen Ort in Schwaben, aus dem Leben der Maria, von denen hier die Geburt gegeben ist (Fig. 34).[1] Noch freier in den Motiven und ungemein vollendet sind endlich acht Bilder auf zwei Flügeln, welche ähnliche Gegenstände darstellen, auf dem Schlosse zu Sigmaringen. Auch ein Kopf der heiligen Anna, ein Fragment eines grösseren Bildes, im Museum zu Berlin, No. 561 B. von feiner Auffassung und sehr warmer und klarer Färbung, gehört dieser Zeit des Künstlers an.

Zwei vortreffliche Portraite von ihm (Mann und Frau) befinden sich unter dem irrigen Namen von Holbein in der Gallerie Lichtenstein zu Wien. Der Mann, in braunem Pelz und Mütze, segnet mit der Rechten, während die Linke eine Papierrolle hält. Hinter ihm ein rother Vorhang und eine bergigte Landschaft. Die Frau, in einem schwarzen Kleide, ein weisses Tuch um den Kopf, hält ebenfalls eine Rolle Papier in der Rechten. Der Hintergrund ist

[1] Steindrücke hiervon sind im Jahr 1845 vom Verein für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben veröffentlicht worden.

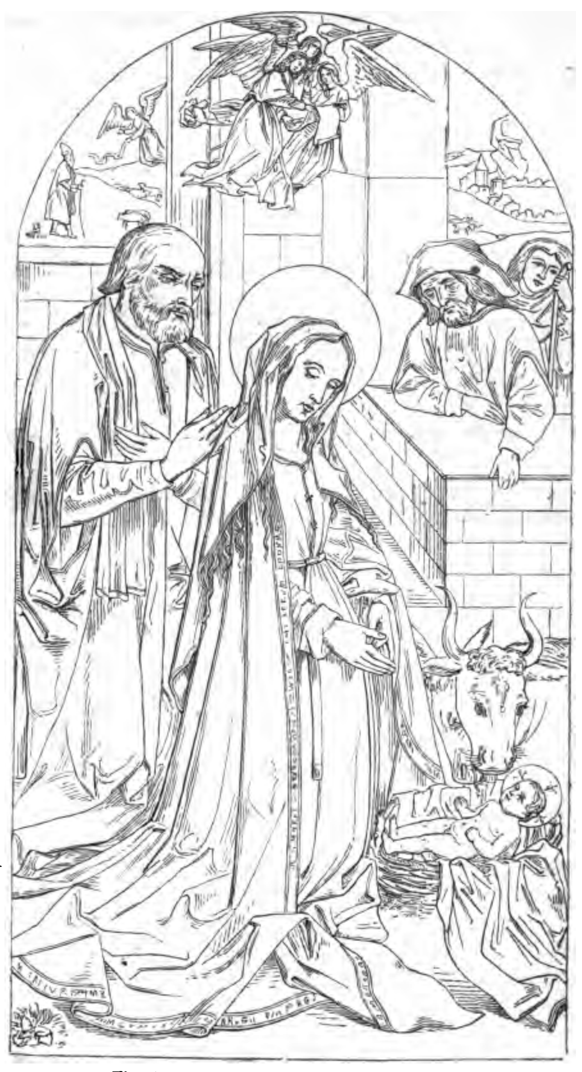


Fig. 34. Die Geburt Christi nach Zeitblom.

ähnlich. Er ist sehr warm und kräftig, sie blass aber klar und zart in der Färbung.

Gleichzeitig mit seiner Thätigkeit als Maler führte Zeitblom, nach Harzens Ansicht, auch eine Anzahl von Blättern mit der kalten Nadel, oder in der geritzten Weise, aus, welche, wegen der grossen Uebereinstimmung mit den oben besprochenen Kupferstichen, ihm von jenem Forscher beigemessen werden. Während er in seinen Gemälden sich im ausschliesslichen Dienst der Kirche hielt, hat er in diesen Blättern seinem, ihm schon so früh eignen Sinn für eine lebendige und öfter humoristische Auffassung von gewöhnlichen Vorgängen, unter denen karikirte Gruppen von Bauern und Vagabunden besonders häufig sind, Genüge gethan. Die grosse Seltenheit dieser geritzten Blätter, von denen sich nur im Museum zu Amsterdam eine ganze Reihe befindet, erklärt Harzen dadurch, dass er solche lediglich zu seinem Vergnügen gemacht und daher nur eine geringe Anzahl von Abdrücken abgezogen haben möchte. Ueber das Todesjahr dieses grossen Künstlers ist nichts mit Sicherheit ermittelt, indess dürfte derselbe wohl zwischen 1517 und 1520 fallen, indem um diese Zeit alle Nachrichten von ihm in den Steuerregistern von Ulm versiegen.

In Oesterreich blühte in dieser Epoche der treffliche Maler Pacher von Brunecken, von dem sich die Flügel eines, mit seinem Namen und 1481 bezeichneten, sehr grossen Altars, dessen Mitte von einem höchst ausgezeichneten, die Krönung Mariä darstellenden Schnitzwerk gebildet wird, zu St. Wolfgang, einem Orte in der Nähe von Ischl, befinden. In der Art seiner realistischen Auffassung, in der Zusammenstellung, und in der kühlen Gesammtstimmung der Farben, erkennt man, dass er sich in der schwäbischen Schule und insbesondere in der von Augsburg gebildet hat. Die sechszehn auf den, auf beiden Seiten bemalten Flügeln befindlichen Bilder sind von so ansehnlichem Umfang, dass die Figuren eine Grösse von etwa zwei Drittel der Natur haben. Die Vorgänge aus dem Leben der Maria und Christi, welche sie enthalten, sind mit Einsicht componirt, die öfter noch etwas unbehülflichen Motive wahr, die bisweilen hübschen, und, in Betracht der Zeit, sehr individualisirten Köpfe, von edlem Gefühl, die Zeichnung gut, besonders die Hände geschickt bewegt, die Gewänder mit deutlicher Angabe der Stoffe, Brocat u. s. w., zwar von scharfen Brüchen, aber guten Hauptmotiven, die architektonische Räumlich-

keit von ausführlicher Angabe. Mit dem für die Zeit sehr ausgebildeten Helldunkel macht der Goldgrund der Luft einen auffallenden Gegensatz, das Fleisch ist im Ganzen von kühlem Ton, die Ausführung fleissig, aber doch von vieler Freiheit. Uebrigens verrathen einige Bilder die Hand eines geringeren Gehülfen. Besonders ausgezeichnete Bilder sind: die Beschneidung Christi, der Tod Maria und die, auf einer von zwei kleineren Tafeln befindliche, Flucht nach Aegypten. [1]

Die Fränkische Schule, deren Mittelpunkt, wie schon in der vorigen Epoche, Nürnberg bildet, überkam mit der Oelmalerei allerdings auch die realistische Auffassung der Niederländer, und auch hier lässt sich in manchen Compositionen der Einfluss Rogiers van der Weyden des älteren wahrnehmen. Im Verhältniss zur schwäbischen Schule blieb sie indess in der Auffassung kirchlicher Gegenstände der Tradition getreuer, auch sind die Compositionen stylgemässer. Zugleich aber waltet hier in den Bildern die zeichnende Manier ungleich mehr vor. Die Umrisse werden nicht, wie in Schwaben, mit den Formen verschmolzen, so sind auch die einzelnen Farben zwar lebhafter, aber ungleich weniger harmonisch zu einander gestimmt, so dass die Bilder meist einen bunten Eindruck machen. Auch die Motive sind unschöner, eckiger, die Falten der Gewänder schärfer und willkürlicher in den Brüchen, und wenn manche Köpfe heiliger Personen auch hier das Bestreben nach ideeller Schönheit aus der vorigen Epoche glücklich bewahren, so wird man dagegen noch ungleich mehr als in der schwäbischen Schule, durch die Gemeinheit und Roheit der Zerrbilder, besonders in den Kriegsknechten verletzt.

Ganz dem Anfang unserer Epoche gehören die 1453 ausgeführten Bilder der Flügel des Altars in der Kapelle der edlen Familie von Löffelholz in der St. Sebaldskirche zu Nürnberg an. Die inneren Seiten enthalten Vorgänge aus der Legende des Kaiser Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde, die äusseren die Anbetung der heiligen drei Könige und den heiligen Georg, welcher den Drachen tödtet. Auf der Altarstaffel sind inwendig Christus und Heilige, auswendig die Bildnisse der zahlreichen Familie Löffelholz enthalten. Die Motive sind hier theilweise sehr gelungen. Ueber die Ausführung lässt eine rohe Uebersudelung der meisten Theile nur ein

[1] Dieser Altar befand sich zu der sehr glücklich vorschreitenden Restauration im Herbst 1860 in den Händen des Kaiserl. Galleriedirektors Engert zu Wien.

bedingtes Urtheil zu. In den Köpfen, welche nicht von jener betroffen werden, erkennt man indess ein tüchtiges Studium nach der Natur im Sinne der van Eyck'schen Schule, eine gute warme Färbung und eine gewissenhafte Ausführung. [1]

Der Hauptmeister dieser Epoche in Franken aber ist der 1434 geborene, 1519 gestorbene Michael Wohlgemuth. Allen seinen Bildern ist eine grosse Kraft und Klarheit der Farben gemein. Uebrigens aber sind wenige Meister von so ungleichem Werthe in ihren Werken, als er. Und dieses rührt nicht bloss davon her, dass er, als ein weit und breit gesuchter, Unternehmer grosser Altarschreine, wobei er auch die Besorgung der bemalten Standbilder, oder Reliefs in Holz übernahm, die Ausführung derselben zum grossen Theile seinen, oft sehr rohen, Gesellen überliess, sondern weil er selbst sein eignes Kunstvermögen bald in einem höheren, bald in einem geringeren Maasse in Anwendung brachte. Ich begnüge mich hier einige Werke aus seinen verschiedenen Epochen anzuführen. Die frühsten, mir bekannten Malereien von ihm dürften die Vorgänge aus dem Leben der Maria und der Leidensgeschichte an dem Haller'schen Stiftungsaltar in dem Kirchlein zum heiligen Kreuz in Nürnberg sein. Die Compositionen sind theilweise sehr überladen, der Ausdruck öfter wahr, die Färbung sehr kräftig, die Ausführung indess etwas handwerksmässig. Wahrscheinlich nur um wenig später sind vier Bilder, welche die Hauptvorgänge der Passion darstellen und, vermuthlich ursprünglich für die Dreifaltigkeitskirche zu Hof in Franken von dem Meister ausgeführt, in neuerer Zeit in die Pinakothek zu München versetzt worden sind, wo sie sich unter No. 22, 27, 34 und 39 befinden. Wiewohl im Ganzen von etwas derber Ausführung und harten Umrissen, ist der Ausdruck in manchen Köpfen von ergreifendem Gefühl, und die Färbung klar und kräftig. In einigen Tafeln recht ausgezeichnet ist der, im Jahr 1479 ausgeführte, grosse Altar in Zwickau, vor Allem in den vier Darstellungen aus dem Leben der Maria, [2] wovon hier die Verkündigung (Fig. 35). Am vortheilhaftesten aber erscheint Wohlgemuth in einzelnen Heiligen in Lebensgrösse, Theile eines, im Jahr 1487 für die Augustinerkirche ausgeführten, Altars in der Moritzkapelle zu Nürnberg, No. 45,

[1] Vergl. Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. I. S. 237 f. — [2] S. v. Quandt, die Gemälde des M. Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau, acht Lithographieen und Text, und Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. I. S. 56.

53, 74, 80.[2] Unter den männlichen Heiligen Georg, Sebald, Johannes dem Täufer und Nikolaus zeichnet sich besonders der letzte durch Würde des Charakters und Weiche der Behandlung aus.

Fig. 35.



Die Verkündigung nach Michael Wohlgemuth.

Noch anziehender durch zarte Jungfräulichkeit, Feinheit der Züge und den Ausdruck echter Andacht sind die weiblichen Heiligen, Barbara, Katharina, Margaretha und Rosalie Durch die allgemeine Helligkeit und Klarheit des Tons, die reichen Untergewänder von Brokat, die goldnen Mäntel, machen sie einen eigenthümlich heiteren und festlichen Eindruck. Auf einige Theile der Rückseiten,

[1] Näheres ebenda S. 184, 190.

z. B. Lucas, welcher die Maria malt, und Christus, welcher vom Kreuz herab den heiligen Bernhard umarmt, gehören zu seinen besten Arbeiten.

Auf dem, in den Jahren von 1506—1508 ausgeführten grossen Altar in der Kirche zu Schwabach, unweit Nürnberg, rühren wohl nur die stattlichen Figuren von Johannes dem Täufer und dem heiligen Martin von seiner Hand her.[1] Für sein schönstes Werk halte ich die Malereien an einem Altar in der Kirche von Heilsbronn, ebenfalls in derselben Gegend von Franken. Sie stellen Vorgänge aus dem Leben Christi, die Messe des Pabstes Gregor und die Bildnisse des Stifters, des Markgrafen Friedrich IV. von Hohenzollern und seiner Familie, dar. Die Köpfe der heiligen Personen sind hier edler und mannigfaltiger, die Bildnisse lebendiger als sonst.[2] Wohlgemuth hat auch die Zeichnungen zu einer Reihe von Holzschnitten in der jetzt seltenen Schedel'schen Chronik von Nürnberg gemacht.

In Nürnberg und in anderen Städten von Franken befinden sich viele Bilder, welche offenbar aus der Schule des Wohlgemuth hervorgegangen sind, aber sämmtlich die Kunsthöhe seiner besten Bilder nicht erreichen. Es erhellt daraus, dass er, ausser dem grossen Albrecht Dürer, keinen anderen Schüler von einigem Belang gezogen haben möchte.

An verschiedenen Stellen in Nürnberg findet man indess Gemälde von unbekannten, aber sehr achtbaren Meistern, welche sich als vom Einflusse des M. Wohlgemuth unabhängig zeigen. So auf der Veste ein Temperabild mit verschiedenen Bischöfen und Mönchen, von edler, wenn gleich einförmiger Bildung, und guter Zeichnung. Der Einfluss niederländischer Kunst ist daran unverkennbar. Ebenda ein Altarbild mit Flügeln, worauf Vorgänge aus der Legende der heiligen Katharina. Die Begebenheiten aus der Legende des heiligen Rochus auf den Flügeln seines Altars in

---

[1] S. ebenda Vol. I. S. 294. — [2] S. ebenda Vol. I. S. 307 ff. Das dem M. Wohlgemuth beigemessene und mit 1511 bezeichnete Altarbild mit Flügeln in der Kaiserl. Gallerie zu Wien, worauf in der Mitte der heilige Hieronymus, viele andere Heilige und auch sonstige Vorgänge befindlich sind, weicht in der Auffassung, wie in der Behandlung von allen sicher beglaubigten Werken des Wohlgemuth so sehr ab, und ist so viel vorzüglicher, dass ich mich nicht davon überzeugen kann, dass er noch im 77. Jahre sich so verändert und ein Werk hervorgebracht haben sollte, welches alle Bilder seiner besten Jahre weit übertrifft.

der Lorenzkirche, welche diesem nahe verwandt sind. Endlich ein mit 1476 bezeichnetes Epitaphium in derselben Kirche, mit einer Anbetung der Könige von lieblichen Köpfen, völligen Formen und weichen Falten der Gewänder.

Auch in Erfurt befinden sich in einer Kapelle der Kirche der Ursulinerinnen vier Bilder eines Meisters von grosser Tüchtigkeit, die Kreuzigung und je drei Heilige, Petrus, Paulus, Margaretha, Hieronymus und zwei mir unbekannte Heilige, endlich Johannes, Andreas und Barbara. Die Gestalten sind edel, die Köpfe würdig in Charakter und Ausdruck, die Gewänder von reinem Geschmack, die Ausführung in Oel fleissig, der Grund noch golden.

Ebenso verdient der Meister eines grossen Bildes in der Gambertuskirche zu Anspach, sowohl wegen seines Werthes, als des, öfter im 15. Jahrhundert vorkommenden Gegenstandes, Christus, welcher die von Gott Vater gedrehte Kelter tritt, aus der Hostien fallen, so der Pabst in Kelchen auffängt, erwähnt zu werden. Auch hier findet sich noch der Goldgrund.

Einige baierische Maler, Gabriel Mächselkircher, welcher um 1480 in München arbeitete, Ulrich Füterer, der in derselben Zeit zu Landshut lebte, und der, gegen Ende des 15. Jahrhunderts thätige Hans von Olmdorf bleiben, nach den in der Gallerie zu Schleisheim vorhandenen Bildern, gegen die besseren Leistungen dieser Zeit sehr zurück und haben etwas ungemein Rohes.

Sechstes Kapitel.

Die deutschen Schulen in der vollständigen Entwickelung ihrer Eigenthümlichkeit. Von 1500—1550.

In dieser Epoche wurde in Deutschland der Realismus durch die freiere, theilweise, z. B. für die Proportionen und die Perspective, wissenschaftlich begründete, Beherrschung der darstellenden Mittel zur vollständigen Naturwahrheit ausgebildet, und zum Ausdruck einer sehr grossen Zahl geistreicher Erfindungen verwendet, welche sich nicht allein auf kirchliche Gegenstände beschränkten, sondern auch geschichtliche Begebenheiten, Allegorien und Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben in ihren

Kreis zogen. In diesem Reichthum geistreicher Erfindungen, in der Stylgemässheit der Composition, in der Meisterschaft der Zeichnung, waren die deutschen den gleichzeitigen niederländischen Malern, einem Quintyn Massys, einem Lucas van Leyden etc., entschieden überlegen. Dagegen blieben sie auch in dieser Epoche in der Ausbildung des Colorits, mit wenigen Ausnahmen, zurück, und herrscht auch in der Behandlung, sowohl in Angabe der Umrisse, als in dem häufigen Schraffiren in den Schatten, das Zeichnen vor, wodurch ihren Bildern eine gewisse Härte eigen bleibt. Sie kommen endlich in der Ausbildung des Einzelnen, wiewohl der Goldgrund, mit wenigen Ausnahmen, abgethan ist, und landschaftliche Hintergründe öfter sehr ausgebildet, ja in einzelnen Fällen selbst Landschaften nur um ihrentwillen gemalt werden, den Niederländern nicht ganz gleich. Ungleich mehr aber befinden sie sich den gleichzeitigen italienischen Malern gegenüber in Nachtheil. Wenn es ohne Zweifel zum Theil in ihrem geistigen Kunstnaturell, so wie in den minder günstigen Bedingungen der Schönheit der Menschen, der Natur und des Klimas liegt, dass sie nicht zu jener ideellen Auffassung, zu jener Vereinfachung und Schönheit der Formen, zu jener Grazie in den Bewegungen gelangten, welche den Werken eines Lionardo, eines Raphael, eines Correggio, den grössten Zauber verleihen, so findet die Thatsache, dass sie selbst in der, ihnen eigenthümlichen, Kunstweise nicht zu der ganz freien und in allen Theilen, Form, Farbe und Helldunkel, harmonischen Ausbildung der Italiener gelangten, in verschiedenen anderen Ursachen ihre Erklärung. Der dem Mittelalter eigenthümliche Hang zum Phantastischen in der Kunst, welcher zwar sehr geistreiche Werke erzeugt hat, jedoch der Entfaltung reiner Schönheit nicht günstig ist, war, wie Kugler richtig bemerkt, den Deutschen auch in dieser Zeit, in welcher die Italiener ihn längst abgestreift hatten, noch eigen geblieben, so dass Vorstellungen aus der Apocalypse, Todtentänze etc., noch immer sehr beliebt waren. Das Verständniss für die Behandlung von Aufgaben aus dem Kreise der antiken, der Darstellung der Schönheit so günstigen Welt, war dagegen den Deutschen so wenig aufgegangen, dass sie dieselben in sehr naiver Weise und oft sehr geschmacklos in jenen phantastischen Formen darstellten.

Zunächst stand die durchschnittliche Bildung der Stände, welche die Kunst fördern, Fürsten, Herrn und Bürger, in Deutschland auf

einer geringeren Stufe, als in Italien, welches darin schon seit dem 14. Jahrhundert allen anderen Nationen vorausgeeilt war. In Folge dessen war die Liebe zu Werken der Kunst dort nicht nur viel allgemeiner verbreitet, sie machte auch höhere Anforderungen an ihre Leistungen. Die persönliche Stellung der Künstler war demzufolge in Italien nicht allein ungleich ehrenvoller, sondern durch ihren grösseren Gewinn ungleich unabhängiger. Dagegen konnte das Genie der ersten deutschen Maler, eines Dürer, eines Holbein, bei der Aermlichkeit und Kleinlichkeit ihrer persönlichen Verhältnisse, nie zur gehörigen Entfaltung kommen, sondern musste mehr oder minder verkümmern. Von allen deutschen Fürsten ist es nur von dem Kurfürst Friedrich dem Weisen bekannt, dass er Dürern Aufträge zu Bildern gegeben.[1] Für den Kaiser Maximilian I. hat er ausser dessen Bildniss, wahrscheinlich nur Zeichnungen zu Holzschnitten ausgeführt, wofür er von demselben mehrere Jahre eine Pension von 100 Gulden rhein. genossen hat, welche ihm für die Zeichnung zu den Holzschnitten der Triumphpforte dieses Kaisers auf seine Bitte noch einmal von Kaiser Karl V. im Jahre 1527 ausgezahlt worden ist. In seiner Vaterstadt Nürnberg hat er, wie er in einem Schreiben an den Magistrat daselbst ausdrücklich sagt, innerhalb dreissig Jahr nicht für 500 Gulden Arbeit erhalten.[2] Dabei wurden ihm seine Bilder so gering bezahlt, dass er sich, wie er selbst bezeugt,[3] um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, vorzugsweise auf das Kupferstechen legen musste. Wie viel mehr ein solcher Künstler, wie Dürer, damals nicht allein in Italien, sondern auch in den Niederlanden geschätzt wurde, als in Deutschland, geht aus der in dem obigen Schreiben Dürers enthaltenen Nachricht hervor, dass man ihm in Venedig 200 Ducaten, in Antwerpen dreihundert Philippsgulden, als jährliche Besoldung anbot, wenn er in einer jener Städte seinen Wohnsitz nehmen wollte. Noch ungleich schlimmer erging es dem grossen Holbein. Es ist keine Kunde vorhanden, dass sich jemals ein deutscher Fürst um ihn bekümmert hat, und in der Stadt Basel, wo er sich wahrscheinlich seit dem Jahr 1516 niedergelassen, war seine Kunst so wenig geachtet, dass die Noth ihn zwang nach England zu gehen,[4] wo er sein, den

---

[1] S. Reliquien von Albrecht Dürer von Campe. Nürnberg 1828. S. 59. — [2] S. ebenda S. 84 und 87. — [3] S. ebenda S. 49. — [4] „Hic frigent artes. Petit Angliam ut corradat aliquot Angelatos“ sagt Erasmus von Rotterdam in einem Briefe, den er Holbein von Basel aus an seinen Freund Petrus Aegydius in Antwerpen im Jahr 1526 mitgab.

grössten Aufgaben der Historienmalerei gewachsenes Genie, fast ausschliesslich als Bildnissmaler verwenden musste. Um die selbständige Entwicklung der deutschen Malerei bis zur höchsten Stufe der Ausbildung zu verhindern, wirkte ausserdem noch die Reformation, welche die kirchliche Malerei sehr beschränkte, endlich auch die beliebt gewordene Nachahmung der grossen italienischen Maler höchst verderblich ein.

Die fränkische Schule.

Das Haupt derselben ist in dieser Epoche der berühmte Albrecht Dürer.[1] Er wurde 1471 zu Nürnberg geboren, und wuchs, da es dem Vater, einem Goldschmied, sehr sauer wurde für 18 Kinder den Lebensunterhalt zu gewinnen, unter harten Entbehrungen auf. Dem Wunsch seines Vaters gemäss, lernte er als Knabe mit vielem Erfolg dieselbe Kunst. Da er aber mehr Lust zur Malerei zeigte, that ihn der Vater im Jahr 1486 in die Lehre zu Michael Wohlgemuth. Nachdem er dort drei Jahr sehr fleissig gewesen, begab er sich auf eine vierjährige Wanderschaft. Bald nach seiner Rückkunft, im Jahr 1494, verheirathete ihn sein Vater mit Agnes Frey, einer Frau, welche ihm durch Geiz und Eifersucht sein ganzes Leben ungemein verbitterte. Zu Anfang des Jahrs 1506 machte er eine Reise nach Venedig, wo er, während eines fast einjährigen Aufenthalts, sich am meisten an den damals schon sehr betagten Giovanni Bellini anschloss, unerachtet angestrengter Arbeit aber noch eine grosse Schuld machen musste, deren Bezahlung im folgenden Jahr ihm sehr sauer geworden ist. Wo er dieses mittheilt, giebt er zugleich Zeugniss von seiner damaligen Habe: „dy Ich ererbert (erarbeitet) hab hertiglich Mit Meyner hant, wan (denn) nie hab Ich fall (Gelegenheit) gehabt zw grosser gewinung....“ Diese ganze Habe besteht aber in: „ein tzymlich gutn hawsrott (Haus-

[1] Die älteste, ausführliche Nachricht über Albrecht Dürer findet sich bei van Mander, nächstdem Einiges bei Sandrart und Doppelmayer. Am wichtigsten, wegen vieler eigenhändiger Nachrichten von Dürer (Briefe, ein Tagebuch seiner Reise nach den Niederlanden, Notizen), und von seinem Freunde B. Pirkheimer, sind die schon citirten Reliquien von A. Dürer, herausgegeben von Dr. Friedrich Campe. 1 Bändchen. 12. Nürnberg 1828. Diesen bin ich vornehmlich in meinen Angaben gefolgt. Viel, sehr schätzenswerthes, indess kritisch ungesichtetes, Material befindet sich endlich in Hellers Werk: „Das Leben und die Werke A. Dürers, Leipzig 1831 bei Brockhaus“ Unvollendet.

rath), gute Kleyder, von tzynn gescher, guten wertzeug, Petgewant (Bettzeug), truhn und behelter, mer um 100 fl. reinisch gute Farb." Der Kaiser Maximilian I. hielt ihn indessen persönlich höchst werth und gab ihm, wie schon bemerkt, auch eine jährliche Pension von 100 Gulden rheinisch. Auch Karl V. und sein Bruder Ferdinand I. hielten ihn in hohen Ehren und der erste liess ihm jene Pension fortzahlen, wenn er schon persönlich keine Notiz von ihm nahm. [1] Um seine, immer sehr mässigen häuslichen Umstände durch den Verkauf seiner Kupferstiche und Holzschnitte, der Hauptquelle seines Erwerbes, zu verbessern, machte er im Jahr 1520 und 1521 eine Reise nach den Niederlanden, wo er zwar die Genugthuung der allgemeinsten Anerkennung hatte, wie er denn namentlich von den Künstlern in Antwerpen, Gent und Brüssel ausserordentlich gefeiert wurde, aber den Zweck seiner Reise so wenig erreichte, dass er, um nur wieder nach Hause zu gelangen, sich genöthigt sah, noch hundert Goldgulden aufzunehmen. In den letzten sieben Jahren seines Lebens muss der Erlös aus dem Verkauf seiner Blätter indess ergiebiger gewesen sein, indem der Werth seines sämmtlichen Nachlasses bei seinem, den 6. April des Jahrs 1528 an der Auszehrung erfolgten Tode, sich auf etwa 6000 Gulden rheinisch belief. Nach dem ausdrücklichen Zeugniss seines besten Freundes, B. Pirkheimer, ist dieser sein verhältnissmässig früher Tod — im 58. Jahre — vornehmlich durch seine Frau, welche ihm Tag und Nacht hart zur Arbeit gedrängt, von Morgen bis zum Abend gekeift und ihm keine Art von Freude gegönnt hat, verschuldet worden. [2]

Dürer vereinigte nach eignen und anderen Zeugnissen eine echte Frömmigkeit, [3] Wahrheit, Gemüthlichkeit und Treue, mit einer

---

[1] Dass auch Ferdinand ihm eine Pension gegeben, bleibt, trotz des Zeugnisses von B. Pirkheimer, zweifelhaft. — [2] Ich setze hier die höchst eigenthümlichen und eindringlichen Ausdrücke von Pirkheimer her. „Ich hab warlich an Albrechten der pesten freunt eynen, so ich auf erdtreych gehabt hab, verloren, vnd dauert mich nichts so ser, dann das er so eynes hatseligen Dodes verstorben ist, welchen ich nach der verhengnus Gottes niemand dann seiner Haussfrauen zusachen kan, die im sein Hertz eyngenagen, vnd der massen gepeyniget hat, das er sich dest schneller von hinen gemacht hat." — [3] Wenn seine bekannte Hinneigung zu den kirchlichen Neuerungen Luthers gewiss aus dem reinsten Verlangen nach besserer Erkenntniss entsprang, so ist der Einfluss, den man daraus auf den Charakter seiner Kunstwerke hat ableiten wollen, doch nur ein sehr bedingter. In allen seinen Werken bis zum Jahr 1517, in welchem bekanntlich Luther erst seine Theses anschlug, kann natürlich gar nicht von einem solchen die Rede sein. Die Mehrzahl seiner Hauptwerke fällt jedoch früher. Aber auch in den Werken seiner späteren Jahre ist in Rücksicht der religiösen Auffassung keine wesentliche Veränderung wahrzunehmen, und dieses ist auch sehr begreiflich, denn die früheste Aeusserung, worin er sich, allerdings mit grosser Begeisterung, über Luther ausspricht, fällt 1521 (s. Reliquien S. 127 ff.). In den letzten Jahren seines Lebens

seltnen Bescheidenheit, Einfachheit und Langmuth, einer ausserordentlichen Wissbegier und dem ausdauernsten, im höchsten Grade bewunderungswürdigen Fleisse. Auch zeigte er gelegentlich einen gutmüthigen, mitunter etwas derben, Humor, er war lebendig und angenehm in der Unterhaltung und ungemein freigebig mit seinen Werken, wie er denn seine Kupferstiche und Holzschnitte in grosser Menge verschenkte. So schönen geistigen Eigenschaften entsprach eine edle Gesichtsbildung von sinnigem, wohlwollendem Ausdruck, und eine wohlgebaute Gestalt.

Die Kenntniss dieser Lebensbedingungen, dieser Eigenschaften ist zu einer richtigen und billigen Beurtheilung Dürers, als Künstler, zu welcher ich jetzt übergehe, unerlässlich. Als solcher aber steht er in der natürlichen Begabung auf einer Linie mit den ersten, einem Lionardo da Vinci, einem Michelangeló, einem Raphael, denn, wenn er jedem dieser in einigen Stücken nachsteht, so hatte er wieder andere, welche jenen abgehen, inne. Die seltenste und höchste Eigenschaft, die Erfindung, war ihm in einem Umfange eigen, wie sie sonst nur noch Raphael und Rubens zu Theil geworden. Wie bei jenen erstreckte sie sich nicht nur auf das Gebiet der zeichnenden Kunst, in deren verschiedensten Gegenständen, von den höchsten Aufgaben der kirchlichen Kunst, bis zu den geringsten Vorgängen aus dem gewöhnlichen Leben, sie griff auch öfter in das Reich der Sculptur, bisweilen selbst der Architectur über. Zunächst war Dürer, wie schon um etwas früher in Italien Lionardo da Vinci, so in Deutschland der erste, welcher das Bedürfniss fühlte, so wesentliche Theile der Kunst, wie die Perspective und die Zeichnung, [1] worin bisher die Künstler nur nach einem gewissen Gefühl verfahren waren, [2] in wissenschaftlichen Werken zu begründen, und wurde

aber war er, nach dem Zeugnisse von Pirkheimer (Reliquien S. 166 f.), sehr unzufrieden mit den Spaltungen und Missbräuchen, welche damals, in Folge der Neuerungen, aus denen sich bis zu Dürers Tode in Nürnberg noch keine feste evangelische Kirchenordnung hervorgebildet hatte, dort herrschten. Die einzigen Bilder, in welchen sich ein solcher Einfluss wahrnehmen lässt, sind die vier Apostel vom Jahr 1526. Auch in diesen erhellt indess ein solcher mehr aus den, den Schriften derselben entnommenen, Unterschriften (s. dieselben in dem Werk von Heller Th. II. S. 202 ff.), als aus der Art der Auffassung.

[1] Vier Bücher von menschlicher Proportion 1528 erst nach Dürers Tode von B. Pirkheimer herausgegeben. Aus dem in der Königl. Bibliothek zu Dresden befindlichen Manuscript dieses Werks geht indess hervor, dass sich Dürer schon im Jahr 1512 mit der Abfassung desselben beschäftigt hat. S. C. Beckers Aufsatz im R. Weigels Archiv für die zeichnenden Künste. — [2] In seiner Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt in Linien, Ebenen und ganzen Corporen 1525" sagt er in der Zueignung an Pirkheimer mit sehr klarem Bewusstsein des Zwecks: „Günstiger Herr und freund, man hat byssher in unsern deutschen Landen, vil geschickter jungen, zu der kunst der mallerey gethan, die man

nur durch den Tod an Ausarbeitung von Schriften über so specielle Gegenstände wie die Landschaftsmalerei und die Pferde verhindert. Gleich dem Lionardo beschäftigte er sich auch mit dem Festungsbau und gab darüber eine besondere Schrift heraus. [1] Hatte er so die grössten Anstrengungen gemacht sich, zu seinem und anderer Nutz und Frommen, von so wesentlichen Theilen der Kunst wissenschaftlich Rechenschaft zu geben, so steht er in der Vielseitigkeit und Meisterschaft der technischen Ausbildung unbedingt als der erste unter allen bekannten Künstlern da. Er war vor allen Dingen ein grosser Zeichner und gebrauchte jedes Material mit der wunderbarsten Sicherheit und Leichtigkeit der Hand, von der breitesten und flüchtigen Behandlung mit der Kohle, oder der Kreide, bis zur zartesten Ausführung mit der Pinselspitze, oder mit der Feder. Er malte in Fresco, in Oel, in Guasch, in Aquarell, er stach mit seltenster Meisterschaft in Kupfer, er ätzte in Kupfer, wie in Zinn und in Eisen, er schnitt in Holz, [2] er führte höchst vorzüglich kleine Sculpturen in Solenhofer Kalkschiefer, wie in Holz aus. Diesen drei Haupteigenschaften der Erfindung, dem Besitz des wissenschaftlichen Theils und der vielseitigsten Technik, schliessen sich indess noch andre von grosser Bedeutung an. Die geistige Auffassung ist nach Maassgabe des Gegenstandes erhaben, tiefsinnig, phantastisch, gemüthlich, kindlich-poetisch, lieblich, oder auch humoristisch, jederzeit aber sehr lebendig. Auch in dem räumlichen Stylgefühl, d. h. der Art und Weise, wie bei grösseren Compositionen die Massen vertheilt sind und sich die einzelnen Figuren entsprechen, bei kleineren, oder einzelnen Figuren, den Raum in einer dem Auge wohlthuenden Weise ausfüllen, wie in der Deutlichkeit und Entschiedenheit der Motive, steht er auf einer grossen Höhe. Sein Verhältniss zur Auffassung der Naturformen befindet sich hiemit in

---

an (ohn) allen grundt und alleyn auss einem täglichen brauch gelert hat, sind dieselben also im unverstand wie eyn wylder unbeschnitener bawm auff erwachsen, Wie wol etlich auss jenen durch stetig übung eyn freye Hand erlangt, also das sin jre werk gewaltigklich aber unbedechtlich, und alleyn nach jrem wohlgefalln gemacht haben, So aber die verstendigen maler vnd rechte künstner, solchs unbesunen werk gesehen, haben sie, und nit unbillich, diser leut blindtheyt gelacht, dieweyl einem rechten verstand nichts vnangenemer zu sehen ist, dann falscheyt im gemel, unangesehen ob auch das mit allem Fleiss gemalt wirdet.

[1] Etliche Underricht zu Befestigung der Stett, Schloss und Flecken 1527. — [2] Obgleich ich zu denen gehöre, welche der Ueberzeugung sind, dass die grossen Maler, mithin auch Dürer, sich in der Regel begnügt haben, die Zeichnungen auf den Holzstücken zu machen, die übrige Arbeit aber den Formschneidern überliessen, so kann ich doch nicht bezweifeln, dass er selbst diese Arbeit nicht allein aus dem Grunde verstand, sondern solche auch ausnahmsweise selber ausübte.

einer Art von Widerspruch. Er ist darin nicht allein ein entschiedener Realist, es fehlt ihm nicht allein häufig am Gefühl für Schönheit der Formen, die Züge seiner Köpfe haben, selbst bei den höchsten Aufgaben, wie die heilige Jungfrau, oft etwas Kleinliches, Enges und Verzwicktes, eine nothwendige Folge seiner engen, kleinlichen, oft selbst drückenden und peinlichen Lebensverhältnisse. Die nackten Körperformen haben häufig sogar etwas abschreckend Hässliches. Auch ist die Wiedergabe der Formen, selbst bei Portraiten mehr geistreich und lebendig, als von feiner Naturwahrheit. Die einzelnen Formen haben durch zu starke aus- und eingehende Schwingungen der Contoure, häufig etwas Eckiges und Hartes. Der Wurf seiner Gewänder ist in der Regel in den Hauptmotiven von reinem, oft sogar höchst grossartigem Geschmack, sie werden indess meist im Einzelnen durch viele kleine, scharfe, willkürliche Brüche gestört. Am wenigsten zu seinem Vortheil erscheint Dürer als Colorist. Es handelt sich bei ihm mehr um die Schönheit, als um die Wahrheit der einzelnen Farben. Eine besondere Vorliebe hat er für den Gebrauch des ungebrochenen Ultramarins als Blau. Er gelangt daher fast nie in seinen Bildern zu einer feineren Harmonie der Farben, oder gar zu einer allgemeinen Haltung. In der Behandlung herrscht selbst in solchen, wo mit den wohlimpastirten Farben in verschmolzener Weise modellirt wird, in den sehr bestimmten Umrissen immer das Element des Zeichnens vor, sehr häufig aber sind vollends die Contoure breit und meisterlich hingesetzt, die Schatten schraffirt, und die Flächen nur mit Lasurfarben behandelt. Solche Bilder machen mehr den Eindruck von kolorirten Zeichnungen.

Was aber in allen Werken Dürers, auch abgesehen von jenen grossen Eigenschaften, und trotz der erheblichen Mängel, den gebildeten Kunstfreund, am mächtigsten anzieht, ist, dass sie der treue Spiegel eines edlen, reinen, wahren, echt-deutschen Gemüths sind. Die Bewunderung aber wird noch bis zur Rührung gesteigert, wenn man bedenkt, unter welchen Lebensbedingungen eine so erstaunliche Zahl geistreicher Erfindungen in das Leben getreten ist. Man möchte den herrlichen Künstler einem Baum vergleichen, welcher, wenn schon einem unwirthbaren Boden entsprossen, und mehr von Kälte und Sturm gequält, als von Sonne und Regen erquickt, die ihm inne wohnende Tugend nicht verleugnend, zwar eine harte Rinde bekommt und manche Knorren und Höcker ansetzt, aber,

mit gewaltiger Triebkraft emporstrebend, dennoch eine volle und reiche Krone entfaltet.

Die Bilder von Dürer, welche ich jetzt in Betracht ziehe, sind sehr selten. Da er für ein Gemälde, woran er fast ein Jahr gearbeitet hatte, nicht mehr als 200 Gulden erhielt, wobei er nicht bestehen konnte, verwendete er des Erwerbs willen seine meiste Zeit auf das Stechen, und das Zeichnen für Formschneider. Dürer hat die gute, bei deutschen Malern nicht häufige Sitte gehabt, die meisten seiner Bilder, ausser mit seinem Monogramm, auch mit dem Jahr der Ausführung zu bezeichnen, so dass ich jetzt eine Auswahl derselben, ihrer Zeitfolge nach betrachten kann.

Das älteste, mir von Dürer bekannte Gemälde ist das Bildniss seines Vaters, des Goldschmieds Albrecht Dürer mit dem Jahr 1497 bezeichnet, welches 1644, in der Sammlung des Grafen Arundel befindlich, von Hollar gestochen, jetzt sich im Besitz des Herzogs von Northumberland in Sionhouse, unweit von London, befindet. Es ist höchst lebendig aufgefasst, leicht, aber sehr geistreich in zeichnender Weise gemalt und von sehr warmer, wahrhaft leuchtender Färbung. [1]

Dasselbe Bildniss und ebenfalls mit 1497 bezeichnet, doch in manchen Theilen abweichend, und mit der Aufschrift:

„Das malt ich nach meines vatters gestalt,
Da er war siebenzig Jahr alt.“

befindet sich in der Pinakothek zu München, No. 128, Cabinette. Es steht jenem in der Auffassung und Behandlung sehr nahe und ist ebenfalls höchst vorzüglich, wenngleich von minderer Kraft in der Färbung.

Dasselbe Bildniss, indess mit dem Jahr 1498 bezeichnet, gelblicher im Fleischton und mit grünlichem Grunde, auch etwas mehr impastirt, als die beiden vorigen, befindet sich in der Gallerie degli Uffizii zu Florenz. Es wurde mit dem folgenden Bildnisse, seinem Gegenstück, von der Stadt Nürnberg dem Könige Karl I. von England geschenkt. Bei dem Verkauf von dessen Sammlung aber wurden beide Bilder für den Grossherzog von Toskana angekauft.

Sein eignes Bildniss in halber Figur. Er steht in einem Kleid und einer Zipfelmütze von weiss und schwarz gestreiftem Zeuge, einen braunen Mantel über der Schulter, die Hände bequem auf

[1] Vergl. Treasures Th. IV. S. 267. — Eine sehr gute Schulcopie hievon im Städel'schen Institut in Frankfurt.

der Brüstung zusammengelegt, neben einem offnen Fenster. Die wohlgebildeten Züge haben einen ganz eigenthümlichen Reiz in dem sittigen und jungfräulichen Ausdruck. Der Lokalton des Fleisches ist gelblich, die Wangen zart geröthet, die sehr klaren Schatten bräunlich, das in Locken herabhängende Haar besonders fleissig ausgeführt. Im Allgemeinen ist die Stimmung, auch der fahlgrüne Himmel, kühl und der Ton etwas schwer. Bezeichnet:

Das malt Ich nach meiner gestalt
Ich was sex und züenzig jor alt.
Albrecht Dürer 1498 und das Monogramm.

Eins der schönsten Bilder aus dieser frühen Zeit ist das mit dem Jahr 1497 bezeichnete Bildniss eines Mädchens aus der nürnberg'schen Patrizierfamilie der Fürleger in der Sammlung des verstorbenen Herrn von Speck Sternburg zu Lütschena bei Leipzig. Es ist höchst fein im Gefühl und in einem warmen Ton, und gutem Impasto ebenso fleissig, als geistreich ausgeführt.

Das älteste, mir bekannte Bild von grösserem Umfange ist ein Altar mit Flügeln, No. 1, 3 und 72, der Pinakothek, welches von Martin Baumgärtner zu Nürnberg in die Kirche des Katharinenklosters gestiftet,[1] wahrscheinlich im Jahr 1498 oder 1499 gemalt worden ist. In dem Mittelbilde, der Geburt Christi, einer etwas dürftigen Composition, sind die alte Maria und fünf Engel hässlich, aber, so wie der Joseph, von sehr gutmüthigem Ausdruck. Die Ausführung, in einem bräunlichen Fleischton, ist etwas breit. Ungleich bedeutender und fleissiger sind die Flügel, welche die Gebrüder Stephan und Georg Baumgärtner, als die Heiligen Georg und Eustachius in den Rüstungen der Zeit, von ihren Pferden begleitet, in ausserordentlicher Lebendigkeit darstellen. Die Züge des einen,[2] so wie auch das Pferd, hat er nachmals zu seinem bekannten Blatt, Ritter, Tod und Teufel benutzt.

Sein eignes, ganz von vorn genommenes Bildniss in einem braunen Pelz, No. 224, in der Pinakothek. Bezeichnet: Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis hic effigiebam coloribus aetatis anno XXVIII, das Monogramm und 1500. Sehr richtig hebt Kugler

---

[1] Im Jahr 1612 von dem Rath von Nürnberg dem Kurfürsten Maximilian I. von Baiern verehrt. Reliquien S. 184. — [2] Von denselben befindet sich eine schöne, kolorirte, mit 1498 und dem Monogramm Dürers bezeichnete Zeichnung, worauf indess das Pferd anders genommen ist, in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien, welche, in Verbindung mit der Kunstform des Bildes, es in diese Zeit weist.

den ausserordentlichen Unterschied mit dem obigen, nur zwei Jahr früher gemalten Bildniss hervor. Die edlen, bedeutenden, ungleich kräftigeren Züge drücken hier in sehr ernster Weise das volle Bewusstsein der Meisterschaft aus. Die Zeichnung ist vortrefflich, die Umrisse etwas hart. In dem Bestreben möglichst sorgfältig zu modelliren ist er im Lokalton des Fleisches in das Schwere, in den Lichtern hie und da in das Metallglänzende, in den Schatten in das Dunkle gerathen, und macht das reiche, höchst ausgeführte Haar, welches auf die Schultern herabfällt, durch die zu vereinzelten Lichter der vielen kleinen Parthien keine angenehme Wirkung. Auch ist das Motiv der Hand geschmacklos.

Die Trauer über den Leichnam Christi, eine reiche, mit demselben Jahr bezeichnete Composition, No. 66 der Pinakothek, ist ein Beleg für die minder glücklichen Eigenschaften Dürers. Der magere und bleiche Christus hat etwas Grässliches, die meisten Köpfe sind hässlich, die Fleischtöne der Frauen sehr grau, die Wirkung sehr bunt, selbst die Composition überdrängt. Dagegen ist der Ausdruck von grosser Wahrheit, in der Maria selbst höchst edel, die Ausführung in allen Theilen, auch der Landschaft, sehr sorgfältig.

Mit demselben Jahr ist auch Hercules, der nach den Harpyen schiesst, bezeichnet. Ich führe dieses, an sich nicht bedeutende, im Landauer Brüderhause zu Nürnberg No. 163, befindliche, in Leimfarben auf Leinwand ausgeführte, Bild als eins der seltnen Beispiele an, dass Dürer Gegenstände aus der antiken Mythologie behandelt hat. Wie geistreich auch hier die Composition ist, so gehören doch grade die dem künstlerischen Genius Dürers abgehenden Eigenschaften der Formenschönheit und der Grazie zu sehr zu einer angemessenen Darstellung aus diesem Kreise, als dass sie besonders befriedigen könnten. Dasselbe gilt in noch ungleich höherem Grade von einigen seiner Kupferstiche aus demselben Kreise.

Ein Beispiel in wie eng bürgerlicher Anschauungsweise gelegentlich von ihm die Maria gefasst wurde, ist ihre mit 1503 bezeichnete Darstellung mit dem von ihr gesäugten Kinde in der Galerie zu Wien. Die Bildung von Augen und Mund ihres dicken Kopfes haben hier überdem etwas Manierirtes. Das Haar ist dagegen mit gewohnter Meisterschaft hingeschrieben.

Das bedeutendste Bild vom Jahr 1504 ist eine Anbetung der heiligen drei Könige, welches, ursprünglich für den Kurfürsten von

Sachsen, Friedrich den Weisen gemalt, im Jahr 1603 von dem Kurfürsten Christian II. dem Kaiser Rudolph II. verehrt, gelegentlich eines Bildertausches von Wien nach Florenz kam, wo es sich jetzt in der Tribune befindet. Es ist in den Köpfen ganz realistisch gehalten und die Jungfrau ein nicht ansprechendes Portrait. Der zweite König hat eine grosse Aehnlichkeit mit Dürer selbst. Die Landschaft des Hintergrundes gleicht ganz der auf dem berühmten Kupferstich des heiligen Eustachius, dessen Zeit hiedurch annähernd bestimmt wird. Es ist in einem tüchtigen Impasto sehr fleissig ausgeführt.

Ungefähr aus derselben Zeit dürfte das geistreich aufgefasste und trefflich ausgeführte Bildniss eines Mannes mit einem breitkrämpigen Hut und einem Orden um den Hals in der Sammlung des Herzogs von Rutland in Belvoircastle in England herrühren.

Alle bisher erwähnten, historischen Gemälde übertrifft indess in Umfang und Kunst weit ein Bild, welches er während seines Aufenthalts in Venedig für die, dem heiligen Bartholomaeus geweihte, Kirche der deutschen Kaufmannschaft ausführte. Dasselbe stellt das Fest des Rosenkranzes vor. In der Mitte thront vor einem Vorhang die heilige Jungfrau mit dem Kinde. Zu ihrer Rechten knieet der Pabst und Geistliche, zu ihrer Linken der Kaiser Maximilian I., hinter beiden die vornehmsten Mitglieder der deutschen Kaufmannschaft, vor allen ein Mitglied der Familie Fugger. Alle diese werden von der Maria, dem Kinde, dem hinter der Jungfrau stehenden Dominicus, und vielen in der Luft schwebenden Engeln mit Rosen bekränzt. In der reichen Landschaft des Hintergrundes stehen in kleinen Figuren Dürer und B. Pirkheimer. Der erste hält eine Tafel, worauf sich folgende Inschrift befindet: Exegit quinque mestri spatio Albertus Dürer Germanus MDVI. und das Monogramm.[1] Dieses etwa 4 Fuss hohe, 8 Fuss breite Bild ist in der Composition ebenso reich, als kunstreich angeordnet. Ein in der Mitte des Vorgrundes die Laute spielender Engel zeigt den Einfluss der venezianischen Schule, in welcher dergleichen häufig in dieser Weise angebracht sind. Aber auch die Malerei sprach in den wenigen im Jahr 1837 noch erhaltenen Theilen[2] in sehr

[1] Ein guter Steindruck hievon von Bademann in Prag. — [2] Dieses Bild wurde der deutschen Kaufmannschaft von dem Kaiser Rudolph II. um hohen Preis abgekauft und nach Prag gebracht, wo es in der Kaiserl. Sammlung bis zum Jahr 1782, in welcher es auf Befehl des Kaiser Joseph II. mit anderen Kunstwerken

vortheilhafter Weise für einen ähnlichen Einfluss. Die Farbe verband nach Art der venezianischen Maler ein tüchtiges Impasto mit einer ungemeinen Klarheit, die Pinselführung war eben so geistreich, aber freier wie sonst. Auch ist es sicher, dass Dürer bei diesem Bilde seine ganze Kraft zusammennahm, um die von den Malern in Venedig verbreitete Behauptung, dass er zwar gut im Stechen sei, aber mit Farben nicht umzugehen wisse, zu widerlegen, was ihm auch nach einer Aeusserung in einem Briefe an seinen Freund Pirkheimer [1] vollständig gelungen ist.

In demselben Jahre, und gewiss ebenfalls in Venedig malte Dürer nach der Aufschrift in fünf Tagen auch eins seiner am wenigsten gelungenen Bilder. Es ist dieses der zwölfjährige Christus unter den Schriftgelehrten, in halben Figuren im Palast Barberini zu Rom. Der Christus ist unbedeutend, die übrigen widrige Carikaturen, das Fleisch von schmutzigem Ton, die anderen Farben bunt.

Die nächsten fünf Jahre war Dürer als Maler besonders thätig. In dieser Zeit führte er als solcher seine reichsten und bedeutendsten Compositionen aus. Auch zeigen diese Bilder mehr oder minder in der Klarheit der Farbe, der Modellirung, dem besseren Impasto und der grösseren Verschmelzung den schon erwähnten, wohlthätigen Einfluss der venezianischen Schule auf ihn.

Gleich im folgenden Jahr führte er auf zwei Tafeln die fast lebensgrossen Figuren von Adam und Eva aus. Die Stadt Nürnberg schenkte sie später dem Kaiser Rudolph II. [2] Nachmals sind sie, wohl ohne Zweifel wieder als Geschenk, in die Königl. Sammlung zu Madrid gelangt. Die Composition hat viel Aehnlichkeit mit dem berühmten, von Dürer schon im Jahr 1504 ausgeführten Kupferstich. Unsere Ureltern sind darin im Augenblick des Sündenfalls dargestellt. Auf der Tafel der Eva befindet sich die Inschrift: Albertus Dürer Allemanus faciebat post Virginis partum 1507, und das Monogramm. Der Kopf der Eva ist für Dürer sehr fein gebil-

versteigert wurde, verblieb. Damals von dem Praemonstratenser Kloster vom Strahof in Prag erworben, fiel durch Vernachlässigung eines Edelmanns, welcher es von jenem Kloster leihweise erhalten, der grösste Theil der Farbe ab, und wurde durch eine schlechte Uebersudelung ergänzt. Seit dem Jahr 1837 ist aber noch eine neue Restauration über das Bild ergangen. Im Museum zu Lyon befindet sich eine vormals in der Kaiserl. Gallerie zu Wien vorhandene, etwa um 1600 gemachte Kopie mit sehr starken Veränderungen. Vergl. meinen Aufsatz im Deutschen Kunstblatt vom Jahr 1854, S. 200 f.

[1] Vergl. Reliquien S. 27. — [2] So berichtet Campe (Reliquien S. 57). Dass sie aber die Bilder sind, welche Dürer, nach einem ebenda abgedruckten Briefe, dem Magistrat der Stadt Nürnberg geschenkt, wie er will, ist nicht wahrscheinlich. S. Heller B. II. S. 205 f.

det, die Zeichnung gut und belebt in den Umrissen. Die Modellirung ist sehr sorgfältig.[1] Ein anderes, ebenfalls sicher aus der Werkstatt des Dürer hervorgegangenes Exemplar von grosser Gediegenheit, obwohl ich sein Verhältniss zu dem in Madrid nicht näher angeben kann, wird im Palast Pitti zu Florenz aufbewahrt.[2] Ein drittes, gleichfalls für ein Original ausgegebenes, im Museum zu Mainz, ist dagegen eine alte Copie, welche, angefertigt um das Original zu ersetzen, 1796 von den Franzosen geraubt und nach der Provincialsammlung von Mainz geschickt worden ist.

Aus demselben Jahr rührt auch das Bildniss eines blonden jungen Mannes in einem mit Hasenpelz gefütterten Kleide in der Gallerie zu Wien her. Es zeichnet sich vor den meisten Portraiten Dürers durch ein feineres Naturgefühl und eine ungewöhnliche Röthe des Lokaltons aus. Die Ausführung ist sehr fleissig.

In das Jahr 1507 fällt auch, der Hauptsache nach, das Martyrium der 10,000 Christen unter Sapor II., König von Persien, welches Dürer für den Herzog Friedrich, nachmaligen Kurfürsten von Sachsen, ausführte, später aber, wohl ohne Zweifel, wie die schon erwähnte Anbetung der Könige, vom Kurfürsten Christian II., dem Kaiser Rudolph II. geschenkt wurde, in dessen Sammlung schon van Mander das Bild bewunderte.[3] Nachmals aber kam das Bild in die kaiserliche Sammlung nach Wien, wo es sich auch noch jetzt befindet. Im Vorgrunde sieht man den König zu Pferde, von seinen Grossen umgeben, auf dessen Geheiss das Martern und die Tödtung der Heiligen in verschiedener Weise vor sich geht. Manche werden enthauptet, andere geblendet, im Hintergrunde eine grosse Zahl vom Felsen gestürzt. Im Mittelgrunde stehen in schwarzen Kleidern A. Dürer und B. Pirkheimer und sehen dem Vorgange zu. Auf einem Fähnlein, welches der erste in den gefalteten Händen hält, liest man: Iste faciebat Anno Domini 1508,[4] Albertus Dürer Alemanus. Wie Michelangelo in seinem berühmten Carton von dem Gegenstande der, nach den Zeichen zum Kampf in grösster Hast aus dem Bade im Arno kletternden und sich ankleidenden,

---

[1] S. Passavant, die christliche Kunst in Spanien S. 142. — [2] Bei einem Aufenthalt im Jahr 1841 wurde es mir gestattet, dasselbe an der hohen und ungünstigen Stelle, wo es befindlich, auf einer Leiter in der Nähe zu betrachten. Es galt damals noch ganz irrig für ein Werk des Lucas Cranach. — [3] Het Schilderboeck Bl. 131 b. f. — [4] Aus den eignen Worten Dürers in zwei Briefen an Jakob Heller geht hervor, dass es schon im Jahr 1507 über die Hälfte fertig und dass es im Jahr 1508 bereits gegen Ostern vollendet gewesen. S. Reliquien S. 34 und 37.

florentinischen Krieger Veranlassung genommen, seine hohe Meisterschaft in den augenblicklichsten und anstrengendsten Bewegungen, den kühnsten Verkürzungen zur Geltung zu bringen, so hat Dürer offenbar diesen Gegenstand benutzt, um nicht allein von seinem Wissen in diesen Beziehungen, sondern auch von Allem, was er in der Färbung, Modellirung und im Vortrag des Pinsels vermochte, ein Zeugniss zu geben. Wenn dieses Werk, sowohl in dem geistigen Gehalt, als in der Composition, von mehreren andern Bildern Dürers weit übertroffen wird, so halte ich es doch in allen jenen Stücken für das Vollendetste, was er überhaupt gemalt hat, wie er denn auch selbst besonders davon befriedigt gewesen ist.[1] Für kein anderes Bild hat er so viele treffliche Naturstudien gemacht, und in der grossen Zahl der bewegtesten Motive, der schwierigsten Verkürzungen ist nicht bloss die grosse Meisterschaft, sondern in vielen auch die Schönheit zu bewundern. Auch in den Köpfen herrscht eine grössere Mannigfaltigkeit, als auf anderen Bildern von ihm, und dasselbe gilt ebenso von den Tönen im Fleische, welche von dem kühlen, durch das Gelb der Todten, zu dem Goldigen und Röthlichen in seltner Klarheit abgestuft sind. Die übrigen Farben sind ebenso von ungemeiner Kraft und Sättigung, wenn gleich in der Gesammtwirkung, besonders durch das zu brillante Lapislazuli, bunt. Dabei sind Hände und Füsse von seltner Feinheit der Durchbildung, die Falten weicher und wahrer, als gewöhnlich, die Modellirung und das, bei einem gediegenen Impasto, Verschmelzende des Vortrags, vortrefflich. Ich erkenne in diesem Bilde die doppelte Frucht von Dürer's Studien der Werke des Andrea Mantegna, dessen berühmte Frescobilder bei den Eremitanern in Padua er auf seiner Reise nach Venedig ohne Zweifel gesehen hat, für die Zeichnung, des Giovanni Bellini für die Malerei.[2]

Die Lucretia aus demselben Jahr in der Pinakothek, No. 93, ist vollends nur aus dem Gesichtspunkt eines sehr sorgfältigen Studiums nach einem nackten und überdem keineswegs schönen Modell anzusehen. Die kleinlichen, verzwickten Züge des hässlichen

[1] „Ich wolt," sagt er an der letzten Stelle, „das ihr meines genedigen Herrn Taffel sehet ich halt davor sie würde euch wol gefallen." Hier erfahren wir auch Genaues über den Preis, und in Betracht der darauf gewendeten Zeit, nur geringen Befriedigung des Meisters: „Ich hab schir ein gantz Jahr daran gemacht vnd wenig gewins daran wan mir wirdt nit mehr den 280 gulden Reinisch dafür, verzerts einer schir darob." — [2] Bekanntlich hat Dürer dieselbe Composition, doch in manchen Theilen verändert und vereinfacht, auch für den Holzschnitt gezeichnet. Vergl. Bartsch Th. VII. S. 140. No. 117.

Gesichts liegen der Lucretia, welche nur in Folge ihrer Schönheit zum Entschluss des Selbstmordes kam, eben so fern, wie die ungraziöse Weise, womit sie im Begriff ist sich den Dolch in den Magen zu bohren. In dem einseitigen Bestreben, alle Theile möglichst abzurunden, ist er sogar in einen unwahren und schweren, in den Schatten grauen, in den Lichtern weisslichen Ton des Fleisches gerathen, welcher eher den Eindruck von Metall macht. Dafür hat er aber seine Absicht, mit Beobachtung der Halbtöne und Reflexe, in einem trefflichen Impasto mit grosser Meisterschaft erreicht.[1]

Von der für Jacob Heller in Frankfurt gemalten und im Jahr 1509 beendigten Himmelfahrt, nach Dürers eignen[2] und anderer Zeitgenossen Urtheil eins seiner Hauptwerke, kann man sich nach einer, vormals im Städel'schen Institut aufgestellten, älteren Kopie nur noch eine sehr ungenügende Vorstellung machen, indem das, an den Kurfürsten Maximilian I. von Baiern verkaufte, Original später in München bei einem Schlossbrande zu Grunde gegangen ist. In der Composition sind besonders die Apostel und Engel sehr gelungen. Der Christus, mit der päbstlichen Krone, in der Luft, hat etwas zu Isolirtes. Auch auf diesem Bilde befand sich Dürer mit einem Täfelchen, worauf die Inschrift: Albert Durer faciebat post virginis partum 1509.

Das noch von Dürer vorhandene Hauptwerk ist ohne Zweifel sein, im Jahr 1511, im Auftrag des reichen Rothgiessers Landauer, für die Kapelle des von diesem 1501 gestifteten zwölf Brüderhauses zu Allerheiligen gemalte Bild, welches nachmals von dem Magistrat in Nürnberg dem Kaiser Rudolph II. geschenkt, sich jetzt, als eine der grössten Zierden in der Gallerie zu Wien befindet. In Bezug auf seine ursprüngliche Bestimmung stellt es mithin eine grosse Zahl von Heiligen dar, welche die heilige Dreieinigkeit verehren. Hier hat Dürer gezeigt, wie völlig er die Stylgesetze, für eine würdige, deutliche und schöne Anordnung einer sehr zahlreichen Composition inne hatte. Oben, in der Mitte, erblickt man Gott

[1] Welch grosses Gewicht Dürer selbst auf dieses Bild gelegt, beweist ein ebenfalls mit 1508 bezeichnetes Studium hiezu in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien, welches höchst meisterlich auf grünem Papier mit dem Pinsel mit Schwarz in den Schatten und Weiss in den Lichtern ausgeführt ist. — [2] Siehe die ausführlichen, und für so manche Aeusserungen höchst wichtigen, neun Briefe Dürers an jenen Heller. Reliquien S. 35—51.

den Vater, welcher den, am Kreuz zum Heil der Menschheit sterbenden, Sohn vor sich hält, und den heiligen Geist in Gestalt einer Taube. Von den ihn umgebenden Engeln halten einige seinen Mantel, andere die Leidenswerkzeuge. Um etwas tiefer rechts die heilige Jungfrau, woran sich die weiblichen, links Johannes der Täufer, an den sich die männlichen Heiligen anschliessen. Wieder etwas mehr abwärts, in Verehrung knieend, eine grosse Schaar von Gläubigen von jedem Alter, Stand und Geschlecht. Ganz unten eine Landschaft von einer Helligkeit, einer Beobachtung der Luftperspective, einer Zartheit der Vollendung, wie ich keine zweite von Dürer kenne, und in einer Ecke derselben der Künstler, in stattlichem Pelzmantel, mit wenigen, grossen Falten von trefflichem Wurf, eine Tafel haltend, ausser seinem Monogramm, die Inschrift: Albertus Durer. Noricus faciebat. anno a virginis partu 1511. Die Auffassung des Gott Vaters ist sehr würdig. In dem Christus ist das Leiden mehr hervorgehoben. Die Motive sind von grosser Mannigfaltigkeit, die männlichen Köpfe zwar portraitartig, und auch so in den Trachten gehalten, doch sehr charakteristisch und ansprechend. Unter den Frauen finden sich zwar auch einige schöne Köpfe, im Ganzen aber herrscht ein Typus von einem dicken Oval und unangenehmen Profil vor, und hat auch der Ausdruck etwas Verzwicktes. In dem Fleisch findet sich auch hier eine grosse Mannigfaltigkeit der Töne, doch sind sie minder klar, als in dem Bilde des Martyriums der Heiligen. Die Gesammtwirkung ist auch hier bunt. Die Behandlung ist ungemein fein und geistreich, doch mehr in seiner zeichnenden und lasirenden, als in der impastirenden und verschmelzenden, Weise.

Nur um zwei Jahr früher hatte Raphael in dem Gemälde, die Theologie (gewöhnlich die Disputa genannt), im Vatican, ein in seinem geistigen Gehalt diesem sehr eng verwandtes Werk ausgeführt. Ein Vergleich der Bedingungen, unter welchen beide Künstler diese Werke malten, ist besonders geeignet, die grosse Verschiedenheit in ihrer Lebensstellung zu zeigen. Während Dürer für den ehrsamen Rothgiesser arbeitete und demgemäss den grossen Inhalt seines Gegenstandes auf dem kleinen Raum einer Tafel von 4 Fuss 3 Zoll Höhe, 3 Fuss 10¾ Zoll Breite aussprechen musste, malte Raphael für den Pabst, als den höchsten Fürsten seiner Zeit, und konnte dem Flug seines Genius an einer grossen Wandfläche die vollste Entfaltung geben. Darf es da Wunder nehmen, wenn Ra-

phaël, auch abgesehen davon, dass er Dürer an Gefühl für Schönheit und Grazie weit überlegen war, Werke hervorbringen musste, welche eine noch höhere, und namentlich eine noch allgemeinere, Befriedigung gewähren, als die Dürers?

Von den Bildern Dürers, welche die Maria mit dem Kinde darstellen, ist ohne Zweifel das, mit 1512 bezeichnete, in der Wiener Gallerie, das in allen Theilen am meisten durchgeführte. Der mütterliche Ausdruck der, übrigens keineswegs schönen, Maria ist ebenso ansprechend, als der fröhliche des nackten, in manchen Formen zu stark ausgeladenen, doch, in einem sehr klaren Fleischton mit graulichen Schatten und Beobachtung von Reflexen, sehr sorgfältig in einem verschmolzenen Vortrag modellirten Kindes. Aehnliches gilt von dem Kopfe der Maria mit röthlichen Wangen, deren goldiges Haar mit wunderbareren Meisterschaft gemalt ist.

In den nächsten Jahren scheint Dürer offenbar vorzugsweise als Stecher und Zeichner thätig gewesen zu sein, denn es ist nicht anzunehmen, dass die von ihm in dieser Zeit gemalten Bilder sämmtlich verloren gegangen sein sollten.

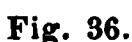
Aus dem Jahr 1516 haben wir sehr verschiedenartige Bilder von ihm. Das breit und höchst sicher mit dem Pinsel gezeichnete und schraffirte, Bildniss von Michael Wohlgemuth, No. 139, Cabinette der Pinakothek (Fig. 36), von schwerem, in den Lichtern gelb-, in den Schatten dunkelbraunem Ton, worin die knochigen und schlaffen, häutigen Theile des neunundsiebzigjährigen Mannes trefflich wiedergegeben sind, und die überlebensgrossen, auf Leinwand in Leimfarben ausgeführten Köpfe der Apostel Philipp und Jacobus in der Gallerie der Uffizien zu Florenz. Hier ist die Auffassung grossartig, die Ausführung, zumal der langen Bärte, von ungemeinem Fleiss und seltenster Meisterschaft. Zu dem Jacobus hat er sich desselben Modells bedient, wie um zehn Jahre später zu seinem berühmten Paulus.

Ungefähr aus dieser Zeit dürften nach Auffassung der Formen und der Behandlung auch die Bildnisse Carls des Grossen und des Kaisers Siegmund, im Landauer Brüderhause zu Nürnberg, No. 43 und 44, herrühren. Der erste ist von sehr grossartiger Auffassung, die Behandlung, wie bei dem Bildniss des Wohlgemuth, in Lasurfarben und zeichnend. [1]

---

[1] S. Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. I. S. 201 f.

Etwa in den folgenden beiden Jahren dürfte Dürer für die Familie Holzschuhr, die jetzt in der Moritzcapelle zu Nürnberg.


Fig. 36.



Das Bildniss des Michael Wohlgemuth von Dürer.

No. 64, befindliche Beweinung Christi gemalt haben.[1] Die Composition ist hier vortrefflich, der Wurf der Gewänder sehr einfach und von reinem Geschmack. Dagegen ist der Kopf Christi von grässlicher Wahrheit, der der Maria unschön, der der Magdalena gleichgültig im Ausdruck. Auch ist die röthliche Fleischfarbe schwer,

[1] S. Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. I. S. 186.

die Wirkung bunt, die Ausführung dagegen, in einem soliden Impasto, sehr sorgfältig.

Ungefähr in diese Zeit möchte auch wohl die Ausführung der Wandmalereien in dem grossen Saale des Rathhauses zu Nürnberg zu setzen sein, welche, obwohl verschiedentlich ausgebessert, und im Jahr 1620 übermalt, doch als das einzige Beispiel Dürers von monumentaler Malerei, und sehr charakteristisch und geistreich in den Compositionen, nicht mit Stillschweigen zu übergehen sind. Das Hauptbild ist der von zwölf Pferden gezogene, und von vielen allegorischen Figuren begleitete Triumphwagen Kaiser Maximilian I., wozu Willibald Pirkheimer die Angaben gemacht, nach welchen die von Dürer gemachten Zeichnungen mit einem Commentar von W. Pirkheimer jenem Kaiser im Jahr 1518 überschickt worden sind.[1] Der Wagen, worauf der Kaiser thront, ist überreich mit Symbolen der Macht und Zierwerk ausgestattet, jene allegorische Figuren aber zeichnen sich vor den meisten Frauen Dürers durch die edlen, schlanken Verhältnisse, die anmuthigen Motive sehr vortheilhaft aus, und deuten bestimmt auf einen italienischen Einfluss. Auch zu dem anderen Gemälde nach der Beschreibung von dem Bilde der Verläumdung des Apelles, welcher Gegenstand ohne Zweifel gewählt wurde, um den hier zu Gericht sitzenden Magistratspersonen die strenge Ausübung ihrer Pflicht vorzuhalten, hat sicherlich sein gelehrter Freund Pirkheimer ihm die nähere Angabe gemacht. Die zahlreichen allegorischen Figuren sind sehr geistreich componirt. Endlich ist noch ein Bild mit Stadtpfeifern, glückliche, lebensvolle Gruppen, zu erwähnen.

Im Jahr 1519, malte Dürer das in der Gallerie zu Wien befindliche Bildniss seines Hauptgönners, des Kaisers Maximilian I. Die Auffassung des mit einem Pelzmantel und flachen Hut bekleideten, einen Granatapfel in der rechten Hand haltenden, alten Herrschers, welcher bekanntlich in demselben Jahr starb, ist ruhig und

[1] Dieses erhellt aus einem Dankschreiben Kaiser Maximilian I. an Pirkheimer, welches am Ende der ersten Ausgabe des, nachmals bis zum Jahr 1522 von Hieronymus Resch, nach jenen Zeichnungen gemachten vortrefflichen Holzschnitten abgedruckt und von Bartsch Th. VII. S. 155 f. wiedergegeben worden ist. Das Datum jenes Dankschreibens aber lautet: „Am neun und zwanzigsten Marcii Anno etc. x. viii, unseres Reichs am xxxii Jahren“ (sic). Hier ist also die Dauer seiner Regierung von seiner Ernennung zum deutschen König im Jahr 1486 an gerechnet. Sehr merkwürdig ist es, dass nicht allein dadurch, dass dieses Dankschreiben an Pirkheimer gerichtet ist, sein Antheil an diesem Werk als die Hauptsache bezeichnet wird, sondern dass in demselben nicht einmal für die Zeichnung von Dürer ein Wort der Anerkennung vorhanden ist.

bequem, die Nase minder ausgeladen, die Unterlippe weniger stark, als in den meisten Portraiten desselben. Die Ausführung, in einem goldig bräunlichen, in den Schatten etwas grauem Ton, in einem guten Impasto, ist sehr fleissig.

Zu den lebendigsten Bildnissen Dürers gehört das eines jungen Mannes mit breitkrämpigem Hut, No. 1624 in der Dresdener Gallerie. Es ist trefflich in einem, in den Schatten grauem Ton gemalt.

Mehr als ein Beispiel, dass Dürer noch in späteren Jahren die Fähigkeit, sich gewisse Eigenschaften anderer Schulen anzueignen, nicht verloren, als wegen der besonderen Bedeutung der Bilder selbst, führe ich die mit 1523 bezeichneten Flügel eines Altars mit den Heiligen, Joachim, Joseph, Simeon und des Bischofs Lazarus, No. 123 und 128, Cabinette in der Pinakothek, an. In der klaren, kräftigen Farbe, wie in dem ganzen Vortrag, wo nur hie und da die ihm so eignen Schraffirungen vorkommen, erkennt man deutlich den Einfluss, welchen die grossen, niederländischen Coloristen, wie ein Quintin Massys, während seines Aufenthalts in den Niederlanden in den Jahren 1520 und 1521 auf ihn ausgeübt haben. Aehnliches zeigen auch die Aussenseiten dieser Flügel, Hiob und seine Frau, No. 104 des Städel'schen Instituts zu Frankfurt, und zwei spielende Pfeifer im Museum zu Cöln.

Zum letzten Mal hat Dürer sich im Jahr 1526 als Maler auf der vollsten Höhe seiner Kunst gezeigt. Von dieser Art ist eine Maria mit dem Kinde in der Gallerie der Uffizien zu Florenz. Hier ist das Kind in einem satten, röthlichen Ton mit grösster Liebe im Einzelnen nach der Natur durchgeführt.

Weit das Hauptwerk aber sind die berühmten, auf zwei schmalen Tafeln in Lebensgrösse ausgeführten vier Apostel (Fig. 37), welche der Meister, nach einem noch vorhandenen Briefe[1] würdig erachtete, zu einem Gedächtniss, seiner Vaterstadt Nürnberg zu verehren, deren Magistrat sie indess später (etwa um 1640), dem Churfürsten Maximilian von Baiern schenkte, so dass sie sich jetzt unter No. 71 und 76 in der Pinakothek zu München befinden. Johannes, die Hauptfigur auf dem einen Bilde, schaut, im Profil genommen, in tiefem Nachdenken in das offne Buch, welches er in

---

[1] Obwohl dieser, S. 57, in den Reliquien abgedruckte Brief undatirt ist, so geht doch aus einer Notiz Neudörffers, eines Zeitgenossen von Dürer, mit Sicherheit hervor, dass darin von diesen Bildern die Rede ist. S. J. Neudörffer's Nachrichten von Künstlern Nürnbergs. Nürnberg 1828 bei Campe. Ein Band 12. S. 37 und Heller Th. II. S. 201 ff.

Fig. 26.



Die vier Apostel nach dem Bilde von A. Dürer.

den Händen hält, der hinter ihm stehende Petrus bückt sich in ähnlichem Bestreben vornüber. Paulus, die Hauptfigur auf dem anderen Bilde, und ebenfalls im Profil, hält ein zugemachtes Buch und Schwerdt, und blickt sehr streng über die Schulter. Der hinter ihm stehende Markus sieht, lebhaft sprechend, zu ihm auf. Der Grund ist schwarz. Der Johannes und der Paulus sind ohne Zweifel die beiden grossartigsten Figuren, welche Dürer gemalt hat. In den edlen Köpfen findet sich eine gewisse Vereinfachung der Formen und eine tiefe Charakteristik, die Motive sind wahr und würdig, die Falten der Gewänder fallen in breiten, einfachen Brüchen vom reinsten Geschmack. Die Auffassung des Petrus ist ungleich weniger bedeutend, die des Markus hat sogar etwas Gewaltsames und Abstossendes.[1] Die Fleischtheile sind, bis auf den sehr blassen Kopf des Markus, von einem warmen, braunröthlichen Ton, das Gewand des Johannes ist zinnoberroth, das des Paulus bläulich weiss, die Gesammthaltung trefflich. Die Modellirung aller Theile ist sehr sorgfältig, indess haben einige Lichter im Kopf des Paulus etwas Metallnes. Dagegen ist sein Gewand, welches, von grosser Tiefe in den Schatten, durch eine Reihe von Mitteltönen, in den höchsten Lichtern fast bis zum Weissen steigt, höchst bewunderungswürdig. Obgleich im Ganzen gut impastirt, schimmert doch auch hier hie und da die Vorzeichnung durch.

Einige Bildnisse aus diesem Jahr beweisen, dass Dürer auch in dieser Gattung, sowohl in der Energie und Lebendigkeit der Auffassung, als in der Sicherheit und Meisterschaft des Machwerks, noch immer im Fortschreiten war. Das bedeutendste unter diesen ist das Bildniss des siebenundfünfzigjährigen Hieronymus Holtzschuhr, eines Freundes des Malers, welches noch heut in dieser bekannten Patrizierfamilie zu Nürnberg aufbewahrt wird. Haar und Bart, ganz weiss, deuten auf ein weit höheres, die Fülle und der kräftige Wuchs derselben, noch mehr das Leuchtende der Augen, die Lebensfrische der Züge und des Ausdrucks, auf ein jüngeres Alter.

---

[1] Dass Dürer in diesen vier Aposteln zugleich die vier Temperamente hat darstellen wollen, scheint mir nicht wahrscheinlich. Schon die älteste Nachricht darüber, bei Neudörffer S. 37, beweist in der Art des Ausdrucks, dass diese Bedeutung erst von anderen hineingelegt worden ist, er sagt nämlich: „darinnen man eigentlich einen Sanguineum, Cholericum, Pflegmaticum und Melancholicum erkennen mag.“ Hiebei soll nun Petrus den Pflegmatischen vorstellen? Wer kann aber glauben, dass der mit dem Evangelium so vertraute Dürer diesen Apostel zum Vertreter einer Eigenschaft gemacht haben sollte, welche mit seinem ganzen Wesen im grellsten Widerspruch steht!

Mehr als gewöhnlich ist hier das Fleisch in einem röthlichen Lokalton von grosser Klarheit modellirt. Auch die Behandlung des schwarzen Rocks, des warmbraunen Pelzwerks, ist höchst vorzüglich. Nicht minder trefflich in Lebendigkeit der Auffassung, wie in der Zeichnung ist das Bildniss eines anderen Freundes von Dürer, des Jakob Muffel, Bürgermeisters von Nürnberg, in der Gallerie des Grafen Schönborn zu Pommersfelden. Nur in der Färbung steht es jenem, da die Modellirung in den Lichtern gegen das Weiss, in den Schatten gegen das Schwerbraune geht, nach. Noch schwächer in der Farbe und grauer in den Schatten, wenn schon übrigens von ähnlicher Meisterschaft, ist das Bildniss eines dritten Nürnberger Patriziers, des Johann Kleberger, in der Gallerie zu Wien. Auch ist der Gedanke, ihn in einem Rund, als Büste, darzustellen, nicht glücklich.

Eine grosse Anzahl von Gemälden, welche in den Gallerien, wie in Privatsammlungen, in ganz Europa, den Namen des A. Dürer tragen, sind hier absichtlich übergangen worden. Von keinem Meister giebt es nämlich so viele Bilder, welche demselben irrig beigemessen werden, als von Dürer, nach dessen Kupferstichen und Holzschnitten oft technisch sehr geschickte Maler, denen es indess an Erfindungsgabe gebrach, Bilder ausgeführt haben, welche in der Regel für Originale von A. Dürer ausgegeben werden.

Um den wunderbaren Reichthum, die ausserordentliche Mannigfaltigkeit der Aeusserungen des Kunstgenius von Dürer kennen zu lernen, ist indess eine genaue Bekanntschaft mit seinen Handzeichnungen, sowie mit seinen Kupferstichen und Holzschnitten unerlässlich. In allen diesen kommt er nämlich in seiner Haupteigenschaft als Zeichner zur ungestörten und unbedingten Geltung.

In Betreff der Handzeichnungen bemerke ich zuvörderst, dass sich Dürer dazu nach der jedesmaligen Absicht eines sehr verschiedenen Materials bediente.

Sowohl für die ersten Entwürfe von Compositionen, als für ausgeführtere, für Studien nach der Natur, welche rasch gemacht sein wollen, für Zeichnungen von ornamentalem Charakter, bediente er sich meist der Feder, welche er mit einer Leichtigkeit, Sicherheit und Meisterschaft gebrauchte, wie kein anderer Künstler. Gelegentlich führte er auch ein Bildniss mit derselben aus. Sicher dürfte kein anderer der grossen Meister eine so ausserordentliche Anzahl von Zeichnungen in dieser Manier gemacht haben. Bis-

weilen sind diese leicht in Aquarellfarben angetuscht. Auch wendete er, ausser der schwarzen, öfter rothe, grüne und blaue Tinte an.

Höchst vorzügliche Beispiele von Zeichnungen dieser Art, wie von fast allen sonstigen, finden sich in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien, der reichsten an Dürer'schen Handzeichnungen, welche es giebt,[1] und von Federzeichnungen in der, in solchen ihr am nächsten stehenden, im britischen Museum zu London.[2] Aus beiden werde ich einige besonders vortreffliche hervorheben. Federzeichnungen aus der ersten sind: Flüchtige Skizze von dem Martyrium der 10,000 mit vielen Abweichungen, sowohl von dem Bilde, als von dem Holzschnitt. Höchst leicht und geistreich, mit 1507 bezeichnet. — Ein betender Christus. Ebenso edel empfunden, als breit und meisterlich ausgeführt. — Die Kreuzigung mit den beiden Schächern vom Jahr 1511. Eine sehr reiche Composition. Geistreich und leicht hingeworfen. — Die Zeichnung zu dem Holzschnitt des Triumpfwagens von Kaiser Max vom Jahr 1518 leicht aquarellirt. — Die Beweinung Christi unter dem Kreuz vom Jahr 1519. In der reichen und schönen Composition zeichnet sich der Christus besonders durch das edle Motiv und die völligen Formen aus. — Christus am Kreuz mit Maria und Johannes vom Jahr 1521. Höchst breit und meisterlich im Vortrage. — Als vorzügliches Beispiel eines mit der Feder gezeichneten Portraits nenne ich hier das von Felix Hungersperg, eines berühmten „Lautenschlägers" wie ihn Dürer nennt, als Brustbild und in ganzer Figur, in knieender Stellung, vom Jahr 1520. — Federzeichnungen aus der zweiten Sammlung sind der Entwurf zu einem sehr reichen Springbrunnen im gothischen Geschmack, leicht aquarellirt. — Die Originalzeichnung zu dem seltnen Holzschnitt mit dem Satyr. — Ein sich auf der Violine begleitender Sänger. Höchst fein im Gefühl und von ungewöhnlicher Grazie des Motivs. — Venus und Amor, welcher sich über den Bienenstich beklagt, leicht aquarellirt. In Schönheit der Formen und Grazie des Motivs eine der trefflichsten weiblichen Figuren des Meisters.

Das Hauptwerk für die ornamentale Anwendung des Zeichnens

---

[1] In diese, ursprünglich von dem Herzog von Sachsen Teschen gebildete, sind sämmtliche Zeichnungen Dürers aus der früheren Kaiserl. Sammlung übergegangen. — [2] Den Hauptbestandtheil derselben bildet ein Band mit über 150 ächten Handzeichnungen, früher im Besitz des berühmten Sammlers, Grafen Arundel. Näheres hierüber in meinen Treasures Th. I. S. 229 ff. und, zugänglicher, in Naumanns Archiv u. s. w. vom Jahr 1858, S. 33 ff. vom Oberbaurath Hausmann.

mit der Feder sind die Randverzierungen des berühmten Gebetbuchs des Kaisers Maximilian I. in der Hofbibliothek zu München.[1] In buntem Wechsel sieht man hier die Gestalten von Heiligen mit allerlei drolligen Einfällen, Thieren und geschmackvollen Windungen, in der Weise, wie sie so häufig in den Randverzierungen deutscher Manuscripte in dieser Zeit vorkommen. Ein Beispiel hievon giebt Fig. 38.

Nächstdem hat Dürer für Compositionen am häufigsten auf einem farbigen Papier, meist grau oder grün, in schwarzer Kreide gezeichnet, und die Lichter mit Bleiweiss angegeben. Da das Papier ihm hier einen Mittelton gewährte, so musste ihm diese Weise sehr rasch von der Hand gehen.

Die reichste und schönste Folge in dieser Weise ist die Passion von zwölf Blättern vom Jahr 1504 auf grünem Papier, in der vorerwähnten Sammlung in Wien. In der Gleichmässigkeit der Schönheit übertrifft sie die drei anderen Passionen von Dürer, von denen noch die Rede sein wird. Er hat für jene Vieles aus dieser entlehnt.

Zu besonders fleissigen Studien, oder grosser Feinheit der Vollendung, hat Dürer öfter auch auf gefärbtem Papier Alles mit der Pinselspitze, in den Schatten mit Tusche, in den Lichtern mit Bleiweiss, gemacht. In der Sammlung zu Wien sind vorzügliche Beispiele dieser Art: die Auferstehung Christi, vom Jahr 1510, mit reicher Architektur im Geschmack der Renaissance. Von wunderbarer Zartheit und Präcision. — Die Köpfe von drei jungen Frauen auf braunem Papier, eine singend. Zu dem tiefer religiösen Gefühl kommt hier eine seltne Schönheit der Form und eine erstaunliche Zartheit der Ausführung. — Ein aufwärts und ein abwärts blickender Kopf eines Apostels. — Das Bildniss eines dreiundneunzigjährigen Mannes mit langem Bart, vom Jahr 1521, welchen Dürer während seines damaligen Aufenthalts in Antwerpen gezeichnet hat. Ein wahres Wunder von Präzision des unsäglich fleissigen Machwerks.

Häufig hat er auch auf meist grundirtem Papier oder auf Pergament in Deckfarben (Guasch), gearbeitet. Besonders bediente er sich dieser, indess öfter mit Aquarell gemischter Weise, um allerlei Thiere, Hasen, Kaninchen, besonders aber bunte Vögel, Blumen, Pflanzen, Gräser, auszuführen, welche von einer so wunderbaren Meisterschaft des Machwerks und einer solchen Kraft und Frische

[1] Treffliche Abbildungen hiervon in Steindruck von Strixner.



Fig. 38. Randzeichnungen aus dem Gebetbuch von Maximilian I. von Dürer.

der Farbe sind, als ob er nur ausschliesslich dergleichen gemacht hätte. Eine Reihe trefflicher Blätter dieser Art befindet sich in jener Sammlung zu Wien.

Zu zarter Vollendung hat er auch häufig mit dem Silberstift auf grundirtem Papier, oder auf Pergament gezeichnet. In derselben Sammlung: sein eignes Bildniss mit 1484 bezeichnet, also mit zwölf Jahren gezeichnet. Von höchst anziehender Naivetät! — Das Bildniss seines Bruders Andreas, mit 1514 bezeichnet. Von seltner Feinheit des Naturgefühls.

Für das Zeichnen von Portraiten hat er vornehmlich die folgenden Arten gebraucht.

Die schwarze Kreide auf weissem Papier, worin er eine bewunderungswürdige Breite und Meisterschaft besass. Ein treffliches Beispiel dieser Art gewährt das fast von vorn genommene Bildniss eines Mannes im Königl. Kupferstichkabinet zu Berlin.

Die Holzkohle, wenn es darauf ankam ein Portrait möglichst schnell auf das Papier zu werfen. In der Sammlung zu Wien: Kaiser Maximilian I., das höchst meisterliche Naturstudium zu dem Bilde in der Gallerie des Belvedere. Die Theile in Röthel rühren von späterer Hand her. — Ulrich Varnbüler, Rath Kaiser Karl V., Vorzeichnung zu dem trefflichen Holzschnitt, Albert, Kurfürst von Mainz Naturstudium zu dem Kupferstich, der kleine Albert, genannt.

Eine reiche Folge von Bildnissen, ursprünglich in einem Buche befindlich, worin Dürer zur Erinnerung, alle von ihm in derselben Weise gemachte Bildnisse meist sehr flüchtig, zeichnete, welche, lange Zeit im Besitz einer Nürnberger Patrizierfamilie, in Vergessenheit gerathen, kamen später in den Besitz des bekannten Sammlers von Derschau in Nürnberg, und befinden sich jetzt zur Hälfte im Königl. Kupferstichkabinet zu Berlin, zur Hälfte in der Bibliothek zu Bamberg. Unter vielen merkwürdigen Personen, welche in der ersteren vorhanden sind, nenne ich hier nur Margaretha, Statthalterin der Niederlande, Joachim I., Kurfürst von Brandenburg, und Ulrich von Hutten. — Gelegentlich hat er aber auch die ersten Entwürfe historischer Compositionen in dieser Weise gezeichnet, so eine, das Kind säugende, Maria vom Jahr 1512, in der obigen Sammlung zu Wien, welche sich besonders durch die Schönheit des Motivs und die völligen Formen des Kindes auszeichnet.

Die Vorbildung zu allen übrigen Zweigen der künstlerischen Thätigkeit Dürers, zum Kupferstechen, Holzschneiden, zu den Bild-

hauerarbeiten im Kleinen, in Stein, Holz und Silber, zur Ausführung von Münzstempeln, ist in seiner frühen Ausbildung zum Goldschmied zu suchen, welches Kunst-Handwerk im Mittelalter alle diese Stücke in sich begriff. Wir haben es hier nur mit den beiden ersten Fächern zu thun. Da, vermittelst der Dürer'schen Kupferstiche und Holzschnitte, bei deren Verbreitung in allen grösseren öffentlichen und in so vielen Privatsammlungen in ganz Europa, die Kenntniss der verschiedenen Seiten seiner Kunst am leichtesten durch eigne Anschauung zu erwerben ist, so verweile ich hierbei etwas länger, als bei den Handzeichnungen.

Unbedingt steht Dürer als Kupferstecher noch grösser, denn als Maler da. Er hat die Arbeit mit dem Grabstichel zu einer Vollkommenheit ausgebildet, dass er als einer der grössten Kupferstecher aller Zeiten anzusehen ist. Natürlich sind dieselben indess unter sich nach der Zeit ihrer Ausführung und nach anderen Rücksichten, von sehr verschiedenem Werth. Ausserdem aber hat er auch mit ausserordentlichem Erfolg in Eisen geätzt. Auch die Holzschnitte sind selbstverständlich nach Maassgabe der eignen Theilnahme, wie nach der Geschicklichkeit der Formschneider von höchst ungleicher Güte. Eine nähere Würdigung des technischen Theils aller Druckwerke Dürers, eine Rechenschaft über die verschiedenen Abdrücke und Ausgaben, liegt indess ausserhalb der Grenzen dieses Handbuchs. Um indess eine Vorstellung von dem Umfang der Thätigkeit Dürers auf beiden Gebieten zu geben, bemerke ich, dass Bartsch an Kupferstichen und Radirungen 105, an Holzschnitten 170 anführt. Letztere enthalten indess öfter mehrere Stücke, einer, der Triumphbogen Kaiser Maximilian's I., sogar 92.

Zuerst fasse ich hier die Richtung auf das Phantastische in's Auge, wodurch Dürer am engsten mit dem Mittelalter zusammenhängt. Sein frühstes und umfassendstes Werk auf diesem Gebiet sind die schon im Jahr 1498 erschienenen 15 Holzschnitte zur Apokalypse. Bartsch 60—73. Nur wer eine ansehnliche Zahl der meist so unzulänglichen, und ungeheurlichen Darstellungen aus diesem, der Sinnesweise des Mittelalters so ungemein zusagenden Buche, in den Miniaturen der Manuscripte aus früherer Zeit kennt, kann den hohen Werth dieser Holzschnitte vollständig würdigen. Mit bewunderungswürdiger Bildungskraft stellt uns hier der nur 27jährige Dürer ganz am Ende des Mittelalters noch einmal den überschwenglichen, maass- und schrankenlosen Inhalt in scharfumrissenen

Gestalten, in ergreifendster Weise vor Augen. Ich kann hier nur einzelne Züge der reichen Schöpfung hervorheben. So die Grossartigkeit des, zwischen den sieben Leuchtern thronenden, Alten, im Motiv, wie im Wurf des Gewandes, und die tiefe Demuth des in Verehrung knieenden Johannes, No. 62, das dramatische und Mannigfaltige in den Motiven der 24 anbetenden Aeltesten, No. 63, welche in der Regel so einförmig ausgefallen sind, die Verzweiflung der hingestürzten Fürsten, namentlich eines Kaisers, über welche, bei Eröffnung des 6. Siegels, das Verderben hereinbricht, No. 65, die erhabene Poesie in den, im höchsten Styl angeordneten, sieben posaunenden Engeln, No. 68, das Augenblickliche und Gewaltige in den vier Racheengeln, welche die Grossen der Erde zerschmettern, N. 69, und fast vor Allem die Grossartigkeit des Motivs in dem, den Satan bekämpfenden Erzengel Michael, No. 72, wie er der ungeheursten Anstrengung bedarf, um mit der, mit beiden Händen erfassten Lanze, den übergewaltigen Erbfeind in den Abgrund zu stürzen. (Fig. 39.)

Recht im Gegensatz hiermit gehören die Gegenstände in einigen Kupferstichen ganz der Erfindung auf dem Gebiete des Phantastischen von Dürer selbst an. Den Gegenstand der berühmtesten davon (B. No. 98) vom Jahr 1513, könnte man kurz mit den Worten bezeichnen: „den tapfren, frommen Rittersmann, ficht weder Tod noch Teufel an.“ (Fig. 40.) Das Eigenthümliche der Auffassung liegt hier in der unerschütterlichen Ruhe des Ritters in Haltung und Ausdruck, welche er den ihn bedrohenden Unholden entgegensetzt, während alle sonstigen Darstellungen dieser Art den Ritter entweder im verzweifelten Kampf, oder in schreckerfüllter Flucht erscheinen lassen. Dieses Blatt, welches zu den vollendetsten des Künstlers gehört, hat zugleich eine allgemeine Bedeutung von grosser Tiefe. Es ist eine Warnung an einen jeden, sich auf seinem Lebenswege so zu halten, dass er, gleich jenem Ritter, sich vor jenen unheimlichen Gewalten nicht zu fürchten braucht. Ich führe hier noch, als zunächst am bedeutendsten, das Blatt, die Melancholie vom Jahr 1514, No. 74, an. In dieser mächtigen, geflügelten Frau, welche in sich versunken, dasitzt, hat Dürer in höchst origineller und geistreicher Weise das Gefühl der Unzulänglichkeit menschlichen Grübelns über die Räthsel, welche das Leben, die Natur, wie die Wissenschaft, enthalten, so wie über die Vergänglichkeit aller Dinge, ausgedrückt. Das erstere ist durch die verschiedenen Symbole der



Fig. 89. Kampf des Engels Michael mit dem Satan nach Holzschnitt von Dürer.

Fig. 40.



Ritter, Tod und Teufel nach Kupferstich von Dürer.

Wissenschaft, dem Zirkel, dem Buch, dem Kalkspathcristall, dem Schmelztiegel u. s. w., angedeutet. Auf das zweite beziehen sich die Glocke, die Sanduhr, und die manchen, hier müssig umherliegenden Geräthe menschlicher Thätigkeit, als der Hobel, der Hammer, das Lineal u. s. w. Der landschaftliche Hintergrund, von grossartig-düsterer Art, bringt einen dem Gehalt des Ganzen wunderbar entsprechenden Eindruck hervor.

Ich komme zunächst auf die Darstellung aus dem Evangelium. Die Passion hat er — ein überraschendes Zeugniss von dem unerschöpflichen Reichthum seiner Erfindungskraft — in dem Zeitraume von 1508—1511, drei Mal, einmal in Kupfer und zweimal in Holzschnitten behandelt. In der ersteren, einer Folge von 16 Blättern, No. 2—18, zeichnen sich besonders zwei Darstellungen Christi, als ecce homo, von 1509, und am Oelberg, von 1508, aus. Vorzüglicher als die Kreuzigung in derselben ist, No. 24, eine ebenfalls 1508 ausgeführte. Die Wirkung des Verscheidens auf die Umstehenden ist hier in ergreifender Weise ausgedrückt. Die ohnmächtig zusammengesunkene Maria wird von einer heiligen Frau unterstützt. In dem, im Uebermaass des Schmerzes laut schreienden, Johannes erkennt man den Einfluss eines berühmten Kupferstiches desselben Gegenstandes von Andrea Mantegna. Am bedeutendsten von den drei Folgen ist indess die grosse Holzschnittpassion von 12 Blättern, No. 4 — 15. Gleich das Titelblatt, der nackend, als Mann der tiefsten Schmach und der grössten Schmerzen, auf einem Steine sitzende Christus mit der Dornenkrone, welchem ein Kriegsknecht ein Rohr reicht, gehört durch die Tiefe und das Ergreifende des Gefühls, womit er den Blick auf den Beschauer richtet, durch das eben so sprechende als schöne Motiv, durch den Adel und die Fülle der Formen, zu dem Schönsten, was Dürer hervorgebracht hat. Dieses Blatt athmet ganz dasselbe Gefühl und steht auf derselben Höhe der Kunst, wie das berühmte Recitativ in Händels Messias „die Schmach bricht ihm sein Herz.“ Nächstdem erregt die Kreuztragung, No. 10, durch die eben so reiche, als deutliche Composition einer bewegten Handlung, und durch die Grossartigkeit des unter der Last des Kreuzes zusammengesunkenen Christus die grösste Bewunderung. Nicht minder trefflich als Composition einer mehr ruhigen Handlung erscheint die Trauer über den Leichnam Christi, No. 13. Um aber ein Beispiel der grossen Ungleichheit Dürers zu geben, erwähne ich hier noch die Geisselung, No. 8,

worin der Christus in den Formen, in der Stellung, wie in dem Kopf so hässlich ist, dass man kaum begreifen kann, dass er von derselben Hand herrührt, welche das Titelblatt gemacht hat.

Aus der kleinen, aus 37 Blättern bestehenden Passion führe ich nur die Anbetung der Hirten, No. 20, wegen der Deutlichkeit und Vereinfachung der Composition und des graziösen Motivs der Maria, Christus am Oelberge wegen des einfachen Adels und der Innigkeit des Gefühls, No. 26, endlich Christus, welcher der Magdalena erscheint, No. 47, wegen der Poesie der Composition und der sonnigen Beleuchtung an.

Einen würdigen Schluss dieses Ideenkreises bildet der Holzschnitt der Dreieinigkeit, No. 122. Das Motiv des todten, von Gott Vater gehaltenen, Christus ist höchst würdig und grossartig, und sehr schön schliessen sich zu beiden Seiten Engel mit den Passionswerkzeugen an.

Eine ganz andere, und nicht minder bewunderungswerthe, Seite des Dürer'schen Genius zeigen uns seine Darstellungen aus dem Kreise des Lebens der Maria, vor Allem in ihrem Verhältniss zu dem Jesuskinde. Sie athmen eine eigenthümliche Anmuth, eine kindliche Poesie und sind öfter durch die Art der Auffassung in den Formen des Dürer umgebenden Lebens als eine Vorstufe der Genremalerei zu betrachten. Ebenso nahm hier der Künstler dadurch, dass er die Figuren im Verhältniss zur Grösse der Platte klein hielt, vielfach Gelegenheit seiner Freude an ausführlicher Darstellung des Landschaftlichen, wie von Baulichkeiten genug zu thun und bereitete auch darin die Zeit vor, wo dergleichen den ausschliesslichen Gegenstand von Bildern ausmachten.

Das Hauptwerk dieser Richtung ist eine Reihe von 20, das Leben der Maria behandelnden Holzschnitten, No. 76—95, von welchen im Jahr 1511 schon eine zweite Ausgabe erschien. Unter diesen zeichnen sich besonders aus: Die Umarmung Joachims und der heiligen Anna an der goldnen Pforte, No. 79. Durch die Innigkeit des Gefühls in trefflicher Ausführung des Schnitts, gehört dieses, mit 1509 bezeichnete, Blatt zu den schönsten Holzschnitten Dürers. Die Geburt der Maria, No. 80, das treue Abbild der Wohnstube einer Nürnberger Bürgerfrau mit allen Einzelheiten und, in dem Bestreben nach Wahrheit, in der Composition sehr zerstreut, indess reich an anmuthigen, einzelnen Zügen. — Die Heimsuchung, No. 84. Hier ist ein Hauptgewicht auf die hochpoetische, bergigte

Landschaft gelegt. Die Beschneidung, No. 86, eine durch Deutlichkeit und Schönheit meisterliche Composition vieler Figuren. Die Flucht nach Aegypten, No. 89. In diesem Blatte wird das Interesse zwischen der Lebendigkeit und Naivetät der Figuren und der mit grosser Liebe ausgebildeten Waldlandschaft, worin ein Palmbaum mit Früchten, getheilt. — Die Ruhe auf der Flucht, No. 90. Man würde versucht sein in diesem, bei der Arbeit beschäftigten, Joseph, in dieser Maria mit dem Kind in der Wiege, nur einen gewöhnlichen Zimmermann mit den Seinen zu sehen, wenn nicht eine Menge höchst anziehender Kindesengel sich bei der Arbeit des heiligen Josephs mit dem Sammeln, dem Forttragen der Späne u. s. w., zu schaffen machten. Gerade darin, dass die so schlicht aufgefassten Maria und Joseph die Hülfe dieser überirdischen Wesen, als ganz natürlich geschehen lassen, liegt der eigenthümliche Reiz dieser Composition. Auch die Räumlichkeit, der grosse Hof eines Gebäudes, welches in den Ruinen eines antiken Tempels, in der bekannten symbolischen Beziehung, dass das Christenthum sich auf den Trümmern des Heidenthums erhebt, errichtet ist, hat Dürer hier mit besonderer Sorgfalt ausgebildet.

Der Abschied Christi von seiner Mutter vor seinem Leiden, No. 92, ist höchst einfach und edel aufgefasst. — Der Tod der heiligen Jungfrau, No. 93. In dieser grossartigen, mit 1510 bezeichneten, Composition steht Dürer völlig auf derselben Höhe mit Raphael. Der Eindruck des Feierlichen im Ganzen ist hier mit dem tiefsten Gefühl in den einzelnen Köpfen verbunden.

Würdig schliesst sich zunächst dieser berühmten Folge der Holzschnitt der im Freien sitzenden Maria mit dem Kinde vom Jahre 1518, No. 101, an, welche von zum Theil sehr schönen Jünglings- und Kinderengeln umgeben ist, von denen einige musiciren, einer dem Kinde Trauben darreicht, zwei die Krone über ihrem Haupte halten (Fig. 41).

Auch in seinen Kupferstichen hat er die heilige Jungfrau mit dem Kinde trefflich in den verschiedensten Auffassungen dargestellt, Bald erscheint sie mehr bürgerlich-mütterlich, wie in dem Blatt, No. 34, vom Jahr 1503, wo sie, im Ausdruck innigster Mutterfreude, das Kind säugt, oder in dem Blatt No. 38, vom Jahre 1520, wo sie das gewickelte, schlafende Kind voll tiefen Ernstes betrachtet. Bald ist sie in edleren, schöneren und völligeren Formen aufgefasst, wie in dem Blatt No. 40, vom Jahr 1514, auch als Stich, einer der



Fig. 41. Die thronende Maria nach Holzschnitt von Dürer.

vollendetsten des Meisters, wo die Maria von eigenthümlicher Grazie, das, einen Apfel haltende, Kind von rührender Wehmuth ist, oder in dem Blatt No. 39, vom Jahre 1518, wo jenes Gefühl der Wehmuth in den Köpfen von Mutter und Kind anklingt. Endlich stellt er sie auch in erhabener Auffassung im himmlischen Glanze auf dem Halbmond stehend, mit dem göttlichen Kinde dar, wie in No. 30, einer schlanken Gestalt voller Grazie, von tiefster Wehmuth des Ausdrucks, oder in No. 32, vom Jahre 1516, wo sie, in höchst edlem Motiv mit Scepter und Sternenkrone, recht eigentlich als Himmelskönigin erscheint.

In der Grossartigkeit der Auffassung, dem edlen und breiten Wurf der Gewänder, schliessen sich hier die Blätter mit den Aposteln Paulus, No. 50, vom Jahre 1514, bei dem indess noch einige knittrige Brüche den Gang der grossen Falten stören und Philippus, No. 46, vom Jahr 1526, der sich auch durch das höchst edle Profil auszeichnet, würdig an.

In einer andern Anzahl von Kupferstichen ist Dürer nicht allein seiner Liebe zur Darstellung von Landschaften und Baulichkeiten noch ungleich mehr im Einzelnen nachgegangen, als in den Holzschnitten, sondern hat auch glänzende Proben seiner Einsicht in die Gesetze des Helldunkels gegeben, wie beides hier die Technik ungleich mehr zuliess. Besonders ausgezeichnete Blätter sind folgende für die Architektur. Die Geburt Christi, No. 2, vom Jahre 1504. Hier ist das etwas verfallene Haus, worin die sehr kleine Maria das Kind verehrt und der Hof, in welchem Joseph Wasser schöpft, bei weitem die Hauptsache und in der That von trefflicher Zeichnung und meisterlicher Ausführung. Der heilige Antonius, No. 58, vom Jahre 1519, welcher lesend im Vorgrunde sitzt, während der ganze Hintergrund von einer Stadt mit Mauren eingenommen ist. Diese verdient wegen der allgemeinen Haltung, welche darin, bei der genauesten Angabe der Einzelheiten, durchgeführt ist, grosse Bewunderung. Das Meisterstück von Dürer für eine innere Ansicht einer Räumlichkeit ist indess sein heiliger Hieronymus in seinem Gemach, oder wie Dürer davon sagt: „Im Geheiss“ No. 60, vom Jahre 1514. Um zuerst den geistigen Gehalt in's Auge zu fassen, so ist es dem Meister in diesem, von der, durch die kleinen Scheiben des grossen Fensters hereinbrechenden, Sonne erhellten Zimmer, in welchem im Hintergrunde der Heilige am Fenster im Studium vertieft ist, im Vorgrunde sein treuer Löwe und ein

Hündlein der Ruhe pflegen, im seltensten Grade gelungen, das Gefühl des Gemüthlichen, still Glücklichen auszudrücken, welches ein häuslicher Raum in seiner Abgeschlossenheit gewährt, ein Gefühl was so echt nordisch und besonders echt deutsch ist, wie ich später, gelegentlich eines anderen Künstlers, noch etwas näher besprechen werde. In Rücksicht der ganzen Auffassung mit den vielen Einzelheiten, Todtenkopf, Bücher und allerlei Hausgeräth, ist ein Einfluss niederländischer Kunst unverkennbar, welche zuerst den heiligen Hieronymus in dieser Weise dargestellt hatte, wie noch das in der Gallerie zu Neapel befindliche Bild des Hubert, und das sehr kleine des Jan van Eyck in der Sammlung des Thomas Baring in London beweisen, welches letztere Dürer wahrscheinlich in Venedig, wo es sich damals in der Sammlung des Antonio Pasqualino befand, gesehen haben mag. Höchst bewunderungswürdig ist nun aber die Wahrheit, wie Dürer die Lichtwirkung mit den feinsten Abstufungen der Lichtperspektiwe beobachtet, und alle die Einzelheiten der Gesammthaltung untergeordnet hat.

Für die Landschaft führe ich als besonders bedeutend, folgende Blätter an. Die grosse, gebirgigte und schlagend beleuchtete Landschaft, mit einer Kanone und einigen Ungarn im Vorgrunde, No. 99, vom Jahre 1518. Diese erinnert in der grossartigen Poesie der Auffassung an die Landschaften des Tizian. Die Landschaft auf dem, früher unter dem Namen der grossen Fortuna bekannten, indess von Dürer die Nemesis genannten Blatt, No. 77. Nach Sandrat soll diese, mit der grössten Liebe bis zu den kleinsten Einzelheiten bewunderungswürdig ausgeführte gebirgigte Gegend, mit einer Ortschaft, die Ansicht des Dorfes Eytas, des Geburtsorts von Dürers Vater, sein. Die grosse, nackte Frau mit Flügeln, in der Luft, wonach das Blatt jenen Namen hat, offenbar die treue Wiedergabe eines sehr hässlichen Modells, möge zugleich als ein Beispiel dienen, wie sehr es Dürer für solche Gegenstände an Schönheitssinn fehlte. Noch ungleich mehr beweisen dieses indess die sogenannte kleine Fortuna, No. 78, und die vier Weiber, No. 75, welche in der That von erstaunlicher Hässlichkeit sind. Jedoch ist hierbei nicht zu übersehen, dass diese sämmtlich der früheren Zeit des Künstlers angehören. Die vier Weiber sind nämlich mit dem Jahr 1498 bezeichnet, die kleine Fortuna dürfte nach der Behandlung aber noch früher sein, und die Nemesis spätestens vom Jahre 1505 herrühren.

Als Beispiele, wie wenig von Dürer Vorgänge aus der antiken

Mythologie, bei denen solche nackte Figuren eine Hauptrolle spielen, befriedigen, führe ich hier Apollo und Diana, No. 68, die Folgen der Eifersucht, No. 73, und die Entführung der Amymone No. 31, an.

Das bedeutendste Blatt aus der Legende der Heiligen von Dürer, und zugleich der grösste Kupferstich von ihm, ist der heilige Eustachius, No. 57, welcher im Gebet vor einem Kruzifix, welches ein Hirsch zwischen dem Geweih hat, kniet, und von seinem an einem Baum gebundenen Pferde und fünf Jagdhunden umgeben ist. Die treuherzige Frömmigkeit des Heiligen, die Wahrheit der Thiere, die bis zu den grössten Einzelheiten ausgeführte Anhöhe mit einem Schloss in der Ferne, die meisterliche Ausführung aller Theile, machen dieses, wahrscheinlich im Jahr 1504 oder 1505 gearbeitete Blatt zu einem der anziehendsten des Meisters.

Diesem sehr nahe verwandt ist ein anderes, berühmtes Blatt, Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntniss, No. 1, vom Jahre 1504. Mit der grössten Liebe in allen Einzelheiten ausgeführt, giebt es ein Zeugniss von der hohen Meisterschaft, welche Dürer um diese Zeit als Kupferstecher erreicht hatte.

Dass er es darin aber schon ein Jahr früher, also in einem Alter von 32 Jahren, allen seinen Zeitgenossen zuvorgethan hat, beweisen zwei Wappen, No. 100 und 101, von denen das letztere mit dem Jahr 1503 bezeichnet ist. Mit Recht geniesst die ausserordentliche Meisterschaft der Handhabung des Grabstichels in allen Theilen die allgemeinste Bewunderung.

Auch auf dem, für das Eigenste und Innerste der Kunst so wenig ausgiebigen, Gebiet der Allegorie hat Dürer, ausser dem schon oben erwähnten Triumphbogen des Kaiser Maximilian, ein Werk von erstaunlichem Umfang hervorgebracht. Es ist dieses der berühmte Triumphbogen desselben Kaisers. Nur wenn man die seltne Gelegenheit gehabt hat, die 92 Holzschnitte, welche das Ganze bilden, zusammengesetzt zu sehen, kann man sich ein richtiges Urtheil über dieses Werk bilden. Und in der That muss man da erstaunen, wie es hier dem Künstler, als Architekten, gelungen ist, trotz der ausserordentlichen Zahl von einzelnen Vorstellungen und einzelnen Figuren, durch die durchlaufenden architektonischen Linien und Gliederungen, einen deutlichen und ansprechenden Gesammteindruck hervorzubringen. In allen jenen einzelnen Darstellungen giebt sich aber wieder die unerschöpfliche Erfindungskraft, namentlich bei den Bildnissen der Vorgänger und Vorfahren des Kaisers von Julius

Cäsar und Chlodwig dem ersten ab, deren Mehrzahl natürlich, beim gänzlichen Mangel aller Vorbilder, ganz willkürlich von ihm dargestellt werden mussten, Dürers Kunst zu individualisiren in überraschender Weise kund. Wenn unter den Vorstellungen aus dem vielbewegten Leben des Kaisers, worin besonders Kämpfe eine grosse Rolle spielen, dennoch nur wenige sind, welche den Beschauer künstlerisch fesseln, so liegt es in der Natur der Aufgaben. Die architektonischen Theile sind in den Formen einer etwas verwilderten Renaissance mit einem Ueberschwang üppiger, aber sehr geistreich gezeichneter Verzierungen gehalten.

Mit welcher Wahrheit und welchen gesunden, dem Hans Sachs verwandten Humor Dürer auch gelegentlich Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben behandelt hat, zeigen die folgenden Blätter. Der Bauer mit seiner Frau, No. 83, die Wirthin und der Koch, No. 84, der Orientale und seine Frau, No. 85, die drei Bauern, No. 86, der Marktbauer, No. 89, vom Jahr 1512, unvergleichlich im Ausdruck tölpischer Einfalt! Das tanzende Bauernpaar, No. 90, vom Jahr 1514, ein Muster plumper und ausgelassener Lustigkeit!

Endlich hat auch Dürer in seiner reifsten Zeit eine kleine Anzahl von Portraiten ausgezeichneter Personen, theils gestochen, theils zum Holzschnitt gezeichnet, welche gleich sehr durch die treffliche Charakteristik und die meisterliche Behandlung anziehen. Ich begnüge mich hier von den ersteren das seines besten Freundes Wilibald Pirkheimer, No. 106, vom Jahr 1524, das von Friedrich dem Weisen, Kurfürsten von Sachsen, No. 104, von demselben Jahre, und das von Philipp Melanchthon, No. 105, vom Jahr 1526, zu nennen. In den Holzschnitten ist die, dieser Gattung entsprechende, grössere Auffassung und Vereinfachung der Formen unvergleichlich, zu beobachten. Den Preis unter diesen verdient das schon oben erwähnte, im Profil genommene Bildniss des Ulrich Varnbüler, No. 155. Die mit drei Platten gemachten, farbigen Abdrucke von diesem Blatt, welche gelegentlich vorkommen, gehören durchgängig einer späteren Zeit an. Aber auch das Bildniss des Kaisers Maximilian I., No. 153 und 154, ist ein meisterliches Werk.

Zu welcher Meisterschaft Dürer es auch in dem Aetzen in Eisenplatten gebracht, dafür führe ich, als ein besonders gelungenes Blatt, seinen Hieronymus in einer Felsenhöhle im Gebet vor dem Kruzifix, No. 56, an. In guten, freilich sehr seltnen Abdrücken, ist darin eine bewunderungswürdige Kraft, Klarheit und Weiche erlangt.

Selbst höchst kunstreiche und mannigfaltige Muster verschlungener Linien zum Sticken, von ihm selbst „Knoten“ genannt, hat Dürer gelegentlich für den Holzschnitt gezeichnet, wie die sechs von Bartsch, No. 140—145, beschriebenen, beweisen.

In Rücksicht des grossen Einflusses, welchen Dürer auf die Kunst seiner Zeit übte, steht er wieder auf einer Linie mit Raphael und Michelangelo. Zuvörderst wurde mit seiner Auffassung auch seine Malweise durch unmittelbare Schüler, oder treue Nachfolger in verschiedenen Gegenden Deutschlands verbreitet. Ungleich allgemeiner aber war die Einwirkung, welche er durch seine Kupferstiche und Holzschnitte ausübte. Derselbe umfasste nicht allein ganz Deutschland, er verbreitete sich zunächst auch nach den Niederlanden, ja selbst in Italien, Frankreich und Spanien ist derselbe nachzuweisen. Theils wurden die darin enthaltenen schönen Compositionen vielfach zur Ausführung von Bildern benutzt, wie sich denn dieses, für einzelne Motive, selbst von einem so grossen Maler, wie Andrea del Sarto nachweisen lässt, theils wurden die Künstler dadurch in der weiteren Ausbildung der Kupferstecherkunst, und des Holzschnitts auf das Ausserordentlichste gefördert, wofür ich hier, da die Geschichte dieser Künste ausserhalb des Zweckes dieses Handbuchs liegt, ausser den, in etwas nähere Erwägung zu ziehenden Arbeiten seiner Schüler und Nachfolger in Deutschland, für Italien nur den berühmten Marcanton und die Formschneider der venezianischen Schule anführen will.

Obgleich aber nun alle die hier zu betrachtenden Schüler und Nachfolger Dürers Männer von mehr oder minder ausgezeichnetem Talent waren, hält doch keiner von ihnen auch nur entfernt mit ihm einen Vergleich aus. Als Kupferstecher werden sie unter dem Gesammtnamen der kleinen Meister begriffen. Dieselben zerfallen in so fern wieder in zwei Klassen, als einige mehr der deutschen Kunstweise des Meisters treu blieben, andere aber sich einem mehr oder minder starken Einfluss der italienischen Kunst hingaben. Ich ziehe zunächst die ersteren in Betracht.

Am engsten dürfte sich dem Dürer Hans Wagner, nach seinem Geburtsort in Franken, Hans von Kulmbach genannt, anschliessen. Seine Erfindungskraft beschreibt einen ziemlich engen Kreis meist kirchlicher Darstellungen, auch steht er dem Dürer als Zeichner weit nach, doch ist er in seinen besten Bildern an Reinheit des Naturgefühls, wie an Geschmack seinem Meister fast überlegen.

Auch in der Wärme seines Colorits, wie in der Haltung, ist er gleichmässiger. Unter seinen in Nürnberg befindlichen Bildern zeichnen sich besonders aus: Im Chor der heiligen Sebaldskirche ein Altar mit Flügeln vom Jahr 1513, dessen Mitte die Marie mit dem Kinde auf dem Thron, mit Engeln, welche die Krone über dem Haupt der Maria halten und musiciren, zu den Seiten die heiligen Catharina und Barbara, auf den Flügeln die heiligen Petrus und Laurentius, mit dem Stifter Lorenz Tucher und Johannes den Täufer und Hieronymus darstellt. In diesem, seinem Hauptwerk, welchem eine Zeichnung von Dürer zum Grunde liegen soll, was mir indess zweifelhaft ist, sind die Köpfe, bis auf den der Maria, edel, die Verhältnisse schlank, die Hände zierlich, die Gewänder von reinen, an einigen Stellen selbst grossartigen Motiven, die helle und klare Färbung bald zart, bald kräftig, die Landschaft des Hintergrundes gut gedacht, die Gesammtwirkung sehr ansprechend. Nahe schliessen sich diesem die heiligen Cosmas und Damianus, No. 166 und 167, im Landauer Brüderhause an. Mehr als treues Abbild des Dürer erscheint er in dem Bilde mit Goldgrund, Joachim und Anna, No. 57, in der Moritzkapelle. In anderen Werken benutzt er geradezu Motive seines Meisters, wie in den beiden grossen Bildern in der Pinakothek mit der Anbetung der heiligen drei Könige, der Sendung des heiligen Geistes, der Auferstehung Christi und der Krönung Mariä, No. 43 und 58. Kein anderer Schüler Dürers kommt ihm vielleicht in seinen besten Portraiten so nahe wie Kulmbach. Ein Beispiel dieser Art gewährt das Bildniss von Jacob Fugger, No. 557, im Museum zu Berlin.

Hans Schäuffelin obwohl wahrscheinlich in Nürnberg geboren, liess er sich doch als Meisters in Nördlingen nieder und starb daselbst im Jahr 1540. Er hielt sich sehr treu an die Kunstweise des Dürer, und besass eine mehr reiche, als bedeutende Erfindungsgabe, welche besonders glücklich in lebhaft bewegten Handlungen war. Es ist ihm zugleich ein wahres und tiefes Gefühl, ein lebhafter Sinn für Schönheit der Formen, für Anmuth der Bewegungen, für einen reinen Geschmack der Gewänder eigen. Für die Färbung und Behandlung haben offenbar die Werke des alten Friedrich Herlen auf ihn einen wohlthätigen Einfluss ausgeübt. Seine Färbung ist von satterem, wärmeren und harmonischerem Ton, als bei Dürer, der Vortrag mehr malend und impastirend. Mehrere dieser Eigenschaften finden sich indess nur in seinen besten Bildern vor,

denn er ist höchst ungleich und hat eine grosse Anzahl von Malereien gemacht, in denen die Köpfe ziemlich gleichgültig, der Fleischton lederbraun oder, wie die ganze Stimmung, kühl, die Behandlung mehr, wie so oft bei seinem Meister, zeichnend, und dabei sehr flüchtig ist. Sein schönstes Werk ist ein Altar in der Hauptkirche zu Nördlingen, welchen er im Jahr 1521 für Nicolaus Ziegler, den Vice-Kanzler Kaiser Karl V., ausgeführt hat. Die Mitte, welche die Beweinung des Leichnams Christi darstellt, ist in Gefühl, Schönheitssinn, Klarheit des Goldtons, liebevoller Durchführung, eins der trefflichsten Bilder der deutschen Schule aus dieser Epoche. Auch die Heiligen auf den Flügeln sind würdige Gestalten, die Barbara aber sogar von ausgezeichneter Schönheit. Vier andere, in derselben Kirche befindliche, Bilder von ihm gehören ebenfalls zu seinen besten Werken.[1]

Er hat auch gelegentlich in Leimfarben auf der Mauer gemalt. Der Art ist ein Bild auf dem Rathhause zu Nördlingen, vom Jahr 1515, welches Vorgänge aus dem Leben der Judith, besonders die über die Amalekiter herfallenden Juden in dem Kostüm der Zeit des Künstlers darstellt. In den Gefechten tritt einem das Kriegswesen der Landsknechte in grosser Lebendigkeit entgegen. Ein fleissiges Studium hierzu, befindet sich, No. 164 im Landauer Brüderhause zu Nürnberg. Das umfangreichste, indess mir nicht aus eigner Anschaunng bekannte Werk von ihm möchte ein Altar in der Kirche des vormaligen Klosters Anhausen, unweit Oettingen sein, welches ausser dem Mittelbild, einer Krönung Mariä, noch fünfzehn andere von ihm enthält. Zu seinen besten Bildern gehört die Bestattung der Maria, No. 75, und drei Vorgänge aus der Legende Petri, No. 77, in der Moritzkapelle. Ein stattliches Beispiel seiner flüchtigen Arbeiten ist der, im Jahre 1517 in Leimfarben gemalte, Eccehomo auf der Burg zu Nürnberg.

Ausserdem hat Schäuffelein eine grosse Anzahl von Zeichnungen für den Holzschnitt ausgeführt. Nicht allein nach Massgabe der Geschicklichkeit der Formschneider, sondern auch nach den Gegenständen sind diese von sehr verschiedenem Werth. Die aus dem kirchlichen Kreise sind meist wenig erquicklich, dagegen sprechen solche, welche Vorgänge aus der Zeit des Künstlers darstellen, durch Wahrheit und Lebendigkeit an. Dahin gehören die aus dem Sol-

[1] Ausführlicheres s. Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. I. S. 349 und 355.

datenleben No. 98—102, die aus dem geselligen Leben, No. 96 und 97, und ganz besonders die zwanzig Blätter eines Hochzeittanzes, No. 103. Die zahlreichen Holzschnitte in dem bekannten, zur Verherrlichung Kaiser Maximilian I. verfassten Gedichte, der Teurdank, wofür er ebenfalls die Zeichnungen gemacht hat, bietet nur ein untergeordnetes Interesse dar. Die Gegenstände haben den Künstler offenbar nur wenig angemuthet. Die Motive sind meist lahm, die Pferde sehr schwach, die Proportionen der Menschen meist zu kurz. Am meisten sind noch die recht ausführlichen landschaftlichen Hintergründe gelungen.

Albrecht Altdorfer. Dieser im Jahr 1488 zu Altdorf in der Nähe von Landshut in Baiern geborene Künstler liess sich in Regensburg nieder und starb daselbst im Jahre 1538. Er ist einer der eigenthümlichsten Schüler von A. Dürer. In seinen Erfindungen tritt das phantastische Element noch einmal in einer besonders anziehenden und poetischen Weise hervor. Er ist in der Zeichnung ziemlich schwach, in den Verhältnissen oft zu lang, in den Formen und Motiven oft hässlich und geschmacklos, doch in Rücksicht der Tiefe und Kraft der Färbung allen anderen Meistern der Schule überlegen. Auch bildet er mehr im Einzelnen, als irgend ein anderer von ihnen, die Landschaft aus, welche er gelegentlich schon zum ausschliesslichen Gegenstand seiner Bilder macht. Endlich führt er seine Bilder in einem sehr soliden Impasto mit der grössten Liebe im Einzelnen aus. In der Architektur, wie in sonstigem Beiwerk, erfuhr er indess einen so starken Einfluss italienischer Kunst, dass er eine Art Uebergang zur zweiten Gruppe der Dürer'schen Schüler bildet. Das frühste, nach der Jahrzahl 1506, mit achtzehn Jahren von ihm gemalte Bild, was ich kenne, ist eine Kreuzigung im Landauer Brüderhause zu Nürnberg. Es ist noch ganz vom Geiste Dürers durchdrungen, schön in der Composition, ergreifend im Ausdruck, klar und kräftig in der Färbung und von miniaturartiger Ausführung. Ein sehr bedeutendes Werk desselben Gegenstandes ist ein grosser Flügelaltar vom Jahr 1517 in der Gallerie zu **Augsburg**. Die Verkündigung auf den Aussenseiten der Flügel, gehört in dem Adel der Gestalten, der Schönheit der Züge, dem Gefühl im Ausdruck, zu dem Besten, was er geleistet hat. Sein Hauptwerk ist indess der Sieg Alexander des Grossen über Darius vom Jahr 1529, No. 169, der Cabinette in der Pinakothek zu **München** Da Alles hier in den Schutz- und Trutzwaffen aus der Zeit des

Künstlers dargestellt ist, so haben wir in diesen prachtvollen Harnischen und Wappenröcken, in diesen Panzern und Decken der Pferde, in diesen Lanzen, Schwerdtern, Streitkolben u. s. w., die lebendigste Anschauung einer Schlacht, wie sie, ganz am Ende des Mittelalters, von Karl dem Kühnen, oder Maximilian I., geschlagen worden sind. Durch die Anzahl von Figuren, durch die verschiedensten Episoden nah und fern, ist es dem Künstler gelungen, wirklich die Vorstellung einer grossen Weltbegebenheit zur künstlerischen Anschauung zu bringen. Mit vieler Einsicht hat er den siegreich-ritterlich mit eingelegter Lanze anrennenden Alexander, und seinen schon fliehend sich umschauenden Gegner Darius, beide in prachtvollen goldenen Rüstungen, als den Mittelpunkt ausgesondert. Auch hier spielt die grossartige Landschaft eine höchst bedeutende Rolle. Der unermesslichen Ebene schliessen sich hohe Felsgebirge und das Weltmeer mit einer grossen Anzahl von Schiffen an. Die emporsteigende Sonne, der niedergehende Mond, sind sinnreich auf das Schicksal des Tages bezogen. Unsäglich ist dabei die Ausführung im Einzelnen, und die Lebendigkeit und der Ausdruck in so vielen der kleinen Köpfe. Und diese ganze Welt befindet sich auf dem kleinen Raum von 4 Fuss 11 Zoll Höhe und 3 Fuss $8^1/_2$ Zoll Breite! In einem anderen in der Wirkung sehr bunten Bilde ebenda, No. 138, Cabinette, vom Jahr 1538, spielt der Gegenstand, die keusche Susanne, eine kleine Figur, nur eine sehr untergeordnete Rolle, die Landschaft mit einem Prachtbau, von sehr grosser Ausführung, ist weit die Hauptsache. Der heilige Quirinus, von einem Mann und zwei Frauen aus dem Wasser gezogen, No. 90, in der Moritzkapelle zu Nürnberg, von seltsamer Auffassung, zeigt ihn in der glühenden Beleuchtung der untergehenden Sonne als Kolorist in seiner ganzen Stärke. Unter den von ihm noch in Regensburg befindlichen Bildern zeichnet sich besonders durch das sehr Dramatische der Composition eine Anbetung der Hirten in der Sammlung des historischen Vereins aus. Mit welchem Erfolge er für Linien und Luftperspektive die Architekturmalerei angebaut hatte, beweist ein Bild, die Geburt Mariä, in der Sammlung zu Augsburg. Eine kleine Landschaft mit Nadelholz und gebirgigter Ferne im Landauer Brüderhause, No. 187, beweist endlich, das er an Reinheit des Naturgefühls, an Saftigkeit und Frische des Grüns, dem gleichzeitigen Patenirs in den Niederlanden weit überlegen war.

Auch als Kupferstecher ist Altorfer sehr fleissig gewesen, wie

denn Bartsch 96 Blätter von ihm beschreibt.[1] Diese sind sowohl in der Erfindung, als in der Zeichnung und Ausführung, von sehr ungleichem Werth. In der Composition zeichnet sich die Kreuzigung, No. 8, vortheilhaft aus. Meist fällt hier seine Schwäche in der Zeichnung, besonders die zu langen Proportionen, in sehr unangenehmer Weise auf. Nackte, dem Kreise der antiken Mythologie entnommene Figuren, wie der Neptun, No. 30, die Venus, No. 32, die geflügelte Frau, No. 58, sind höchst geschmacklos und widrig. Dagegen ist eine Reihe von Landschaften, No. 66—74, durch die poetische Erfindung und die leichte und geistreiche Behandlung sehr anziehend. Gelegentlich hat er auch nur Architektur, und zwar mit gutem Erfolg, behandelt, so das Innere der Synagoge von Regensburg, No. 63. In einer Reihe, von zum Theil sehr geschmackvollen Gefässen, No. 75—96, zeigt er sein Gefallen an den Formen der Renaissance. Von den 63 nach seinen Zeichnungen ausgeführten Holzschnitten gilt im Allgemeinen dasselbe Urtheil. Die Darstellungen aus der Passion, No. 1—40, sind wenig ansprechend, ja zum Theil roh, dagegen ist die Darstellung der Auferstehung, No. 47, sehr reich und eigenthümlich. Der heil. Hieronymus, No. 57, zieht durch die poetisch-phantastische Auffassung, die fleissige Ausbildung der Höhle sehr an. Bei der Maria mit Heiligen, No. 50, ist die reiche Architektur der Renaissance bemerkenswerth, ein grosser Taufbrunnen in demselben Geschmack, No. 59, aber von grosser Schönheit.

Heinrich Aldegrever, geboren zu Soest 1502, gestorben 1562. Nach seinen Bildern wie nach seinen Kupferstichen, hat er von allen Schülern Dürers das alterthümlichste Ansehen. Obwohl von vielem Geschick in der Composition, sind doch die einzelnen Motive meist steif, geschmacklos und manierirt, die Proportionen zu lang, die Formen schwülstig, die häufig zu kleinen Köpfe von wenigem Gefühl, etwas einförmig und häufig kleinlich, die Falten der Gewänder von vielen kleinen, knittrichen Brüchen. In den historischen Bildern ist die Angabe der Formen hart, die Umrisse trocken, die Färbung indess warm. Die echten Bilder des Aldegrever, zumal die historischen[2] sind äusserst selten. Auch dürfte er nur wenig

[1] Bartsch Th. III. S. 42 ff. — [2] Bei der Bestimmung derselben ist die Uebereinstimmung mit seinen Kupferstichen der einzige sichere Leitfaden. Wenn indess ein Bild in der Composition ganz mit einem Kupferstich von ihm übereinstimmt, an Verständniss und Lebendigkeit aber diesem nachsteht, so ist wieder mit Sicherheit anzunehmen, dass es nach dem Stich kopirt worden ist. Aus einem,

gemalt haben, da die grosse Anzahl von Kupferstichen — Bartsch führt deren 289 an — beweist, dass er sich vornehmlich mit dem Stechen beschäftigt hat. Im Museum zu Berlin befindet sich von ihm ein jüngstes Gericht, No. 1242. Die Art, wie Maria und Johannes der Täufer von dem Urtheilsspruch Christi ergriffen sind, ist sehr lebendig ausgedrückt. Die Angabe der Formen in den hier in grosser Ruhe der Seligkeit oder der Verdammniss entgegengehenden Erstandenen ist übertrieben hart und trocken. Die im Vorgrunde knieenden Donatoren, zwei Domherrn, sind dagegen sehr wahr und lebendig, ihre Schutzheiligen, ein Bischof und Johannes der Täufer, würdige Gestalten. In der ständischen Gallerie in **Prag** befindet sich ein, in seinem Grabe sitzender, dornengekrönter Christus mit dem Monogramm und der Jahrszahl 1529. Derselbe ist ganz in der Weise des Dürer aufgefasst und behandelt, doch fehlt es den unschönen und überladenen Formen an Verständniss, und haben die Lichter einen unangenehmen Metallglanz. Mehr zu seinem Vortheil erscheint er als Bildnissmaler. Mir sind indess nur zwei beglaubigte bekannt. Ein männliches Bildniss, mit einer Nelke in der Hand, in der Gallerie Lichtenstein in Wien, mit dem Monogramm und dem Jahr 1544 (die letzte Zahl konnte ich indess nicht genau erkennen). Dieses, ganz von vorn genommene Bild ist in der Auffassung sehr wahr, von guter Zeichnung, und in dem rothbräunlichen Lokalton des Fleisches, den grauen, aber klaren Schatten, noch sehr in der Art des Dürer, und tüchtig gemalt. Auch die Landschaft des Hintergrundes mit einem grossen, von hohen Bergen umgebenen Wasser, ist sehr klar. Im Museum zu **Berlin**, No. 556a. Das Bildniss eines Mannes aus der westphälischen Familie Therlaen von Lennep, in schwarzem Pelz und Barett, die Linke auf einem Schädel haltend, mit dem Monogramm und der Jahrszahl 1551 bezeichnet. Auch hier ist die Auffassung recht lebendig, doch die Färbung minder kräftig und die Ausführung, wenn gleich fleissig, doch magerer im Vortrag.

Unter seinen, mit vielem technischen Geschick ausgeführten, Kupferstichen nehmen einige Portraite die erste Stelle ein. So namentlich die des Königs der Wiedertäufer, Johann von Leyden, No. 182, seines Gefährten Knipperdolling, No. 183, beide vom Jahr

---

oder dem anderen dieser Entscheidungsgründe bin ich überzeugt, dass die ihm in den Gallerieen zu München und Wien beigelegten, historischen Bilder nicht von ihm herrühren.

1536, und des Herzogs von Jülich, No. 181, vom Jahr 1540. Nächstdem sind noch Vorgänge aus seiner Zeit, wie die drei Folgen von Hochzeittänzern, von No. 144—171, wegen der lebendigen Auffassung, am erfreulichsten, wenngleich schon bei ihnen der Mangel an feinem Gefühl, die oft verzerrten Gesichtszüge, stören. Bei der Mehrzahl der übrigen Blätter kommen zu diesen üblen Eigenschaften häufig noch plumpe und sehr manierirte Formen. Am widrigsten sind die Gegenstände aus dem Kreise der Mythologie, z. B. die Arbeiten des Hercules, No. 83—95, vom Jahr 1550. Der vielfach sich in seinen Kupferstichen zeigende Einfluss italienischer Kunst tritt hier ganz in der geschmacklosen Weise, wie bei den niederländischen Malern, auf.

Ich komme jetzt auf eine Gruppe von Schülern und Nachfolgern Albrecht Dürers, welche in vielen ihrer Kupferstiche, einige auch in ihren Gemälden, bei dem Einfluss, welchen sie von der italienischen Kunst erfahren, sich in einem ungewöhnlichen Grade den Geist und den Geschmack derselben angeeignet haben. Diese sind:

Barthel Beham, geboren zu Nürnberg 1496, gestorben 1540, arbeitete in seiner früheren Zeit ganz in der Weise des Dürer. Er hat in der Erfindung öfter etwas Phantastisches, in den Formen seiner Figuren ist er dagegen in der Regel derb realistisch, breit und flüchtig in der Ausführung, lebhaft, aber etwas bunt, in der Färbung. Bilder dieser Art sind eine Kreuztragung in der Moritzkapelle, No. 103, und Christus am Oelberge, No. 631, und einzelne Heilige, No. 619 a. b., im Museum zu Berlin. Später ging er nach Italien und suchte, als Maler, sich mit wenig Erfolg die dasige Kunstweise anzueignen. Bilder dieser Art sind die Erweckung einer todten Frau durch das Kreuz Christi von 1530, mit einigen recht lebendigen Köpfen, No. 2, und M. Curtius, No. 98, welcher sich in den Schlund stürzt, von grosser Härte und mit einer bunten und überladenen antiken Architektur von 1540, in der Pinakothek zu München. Eine Anzahl von Portraiten von bairischen Fürsten und Fürstinnen in der Gallerie zu Schleisheim beweisen, dass er in diesem Fache ein ausgezeichneter Künstler war. Nur in der Haltung sind sie etwas bunt. Ungleich bedeutender ist dieser Meister als Kupferstecher. Als solcher hatte er sich in der Schule des Marcanton zu einem der besten Meister seiner Zeit ausgebildet. Unter den 64 Blättern, welche Bartsch von ihm

beschreibt,[1] behandelt nur eine kleine Zahl Gegenstände aus der heiligen Geschichte, die meisten sind aus der Profangeschichte, der Mythologie, der Allegorie und dem gewöhnlichen Leben genommen. In verschiedenen hat er sich nicht nur die Manier des Grabstichels, sondern auch die Freiheit und Grazie, die Meisterschaft der Zeichnung der Raphaelischen Schule angeeignet. Von solcher Art sind: wüthende Kämpfe zwischen nackten Kriegern, No. 16 — 18, die Cleopatra, No. 12, eine schlafende Frau, No. 43, und der Triumph einer Frau und eines Mannes, deren Wagen von Frauen umgeben ist, No. 44. Höchst vorzüglich sind aber einige Portraite, namentlich geniessen die Kaiser Karl V., No. 60, und seines Bruders, des Kaisers Ferdinand I., No. 61, mit Recht eines allgemeinen Ruhms. Sie sind nicht allein von sehr grosser Lebendigkeit, sondern mit feinem Gefühl und in einem edlen Geschmack aufgefasst und höchst meisterlich gestochen.

Hans Sebald Beham, ein Neffe des vorigen, geboren zu Nürnberg 1500, genoss zuerst als Maler und Kupferstecher den Unterricht seines Oheims, nachmals aber auch den des Dürer. Im Jahr 1540 musste er wegen seines anstössigen Lebens Nürnberg verlassen und siedelte nach Frankfurt über, wo er gegen das Jahr 1550 starb. Er war ein Künstler von seltnem Reichthum höchst lebendiger und geistreicher Erfindungen, die, ausser dem religiösen Gebiet, häufig auch Gegenstände weltlichen, öfter derb humoristischen, bisweilen aber auch gemeinen und unsittlichen Inhalts umfassten. Dabei besass er in seltnem Maasse Sinn für Schönheit und Grazie, und war er ein sehr guter Zeichner. Von Oelbildern ist nur eins, jetzt in der Gallerie des Louvre befindliches bekannt, welches er im Jahr 1534 in Form eines Tisches für Albrecht, Erzbischof von Mainz, ausgeführt hat. Es stellt in sehr kleinen, aber geistreichen, Figuren vier Vorgänge aus dem Leben Davids vor, und ist in einem warmen und klaren Ton sehr fleissig ausgeführt.[2] Fünf in einem Gebetbuch im Jahr 1531 für denselben Fürsten ausgeführte Miniaturbilder, in der Königl. Bibliothek zu Aschaffenburg, beweisen, dass er auch in diesem Fache sehr geschickt war. Seine grösste Bedeutung hat er indess als Kupferstecher, deren er eine so grosse Zahl — Bartsch zählt 259 auf — ausgeführt, dass er überhaupt wohl nur wenig gemalt hat. Er wusste den Grabstichel

[1] Bartsch Th. VIII. S. 81 ff. — [2] Näheres darüber Kunstwerke und Künstler in Paris S. 549.

sehr leicht und geistreich zu führen und mehrere seiner Blätter gehören zu den ausgezeichnetsten aller dieser Kleinmeister. Von dieser Art sind: seine Geduld, No. 138, seine Melancholie, No. 144, sein heil. Sebald, No. 65, seine Geschichte des verlornen Sohns, seine zwölf Blätter mit Tänzern einer Bauernhochzeit. Seine Erfindungskraft giebt sich indess am glänzendsten in seinen zahlreichen Zeichnungen für den Holzschnitt kund, deren Bartsch 171 angiebt. Sein triumphirender Einzug Karl V. in München, No. 169, seine beiden Soldatenzüge, No. 170 und 171, gehören zu dem Lebendigsten und Geistreichsten, was die Kunst uns von dem Treiben und den Sitten jener Zeit aufbehalten hat. Aber auch seine zehn Blätter mit den Patriarchen und ihren Frauen und Kindern, No. 74—83, deren erstes Adam und Eva mit vier Kindern, und den Tod, welchen sie über das Menschengeschlecht gebracht, darstellt, sind reich an trefflicher Charakteristik und graziösen Motiven und dabei in völligen Formen meisterlich gezeichnet.

Georg Pencz, geboren zu Nürnberg 1500, gestorben zu Breslau 1556, gehört zu den begabtesten Schülern Dürers. Zu einer glücklichen Erfindungskraft und einem lebhaften Schönheitssinn kommt bei ihm eine treffliche Zeichnung und ein warmes, klares und kräftiges Kolorit. Er ging später nach Italien und studirte mit Eifer nach den Werken Raphaels, verfiel dadurch indess nicht in eine missverstandene und geschmacklose Nachahmung, sondern veredelte nur den Geschmack seiner Compositionen und seiner Zeichnung, wiewohl er noch öfter eine gewisse Plumpheit der Formen verräth. In der Kupferstechkunst, worin er unter allen Schülern des Dürer eine der ersten Stellen einnimmt, vervollkommte er sich durch die Anleitung des Marcanton so sehr, dass er ihm in einigen Blättern sehr nahe gekommen ist. Da seine historischen Bilder sehr selten sind, kann man nur aus seinen Kupferstichen ersehen, dass er die heilige und profane Geschichte, die Allegorie, wie die Mythologie, Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben, wie Ornamente, mit ungemeinem Erfolg behandelte. Aus einer Anzahl von Bildnissen welche sich noch erhalten haben, erhellt ebenfalls, dass er in diesem Fache durch wahre und lebendige Auffassung, treffliche Zeichnung, und Modellirung, warme und klare Färbung, einer der ersten Maler seiner Zeit war.

Ein historisches Bild in seiner deutschen Manier ist ein heiliger Hieronymus, in der Moritzkapelle, No. 76. Es ist ein tüchtiges

Werk, doch halte ich die ursprüngliche Erfindung dieses, von mehreren Künstlern oft wiederholten, Bildes, für von Quintin Massys. — Ein treffliches Bild in seiner italienischen Manier ist Venus und Amor, in der Pinakothek, No. 95. Es ist graziös in den Motiven, rein in den Formen, und sehr gut modellirt. Meisterliche Bildnisse von ihm sind, das eines jungen Mannes, No. 585, des Malers Schwetzer und seiner Frau, No. 582 und 587, im Museum zu Berlin, des General Sebald Schirmer, No. 77, im Landauer Brüderhause zu Nürnberg, das Brustbild eines Mannes im schwarzen Pelzrock vom Jahr 1543 in der Gallerie zu Wien, das des Erasmus von Rotterdam nach Holbein in Windsorcastle. Unter den 126 Kupferstichen, welche Bartsch von ihm beschreibt,[1] hat er sich den Geist und die Form der Schule Raphaels wohl am meisten in den bekannten sechs Triumphen des Petrarca, der Liebe, der Keuschheit, des Ruhms, der Zeit, des Todes und der Religion, No. 117—122, angeeignet. Den trefflichen Schüler des Marcanton erkennt man besonders in der nach einer Zeichnung des Giulio Romano gestochenen Eroberung von Karthago vom Jahr 1539, No. 86, dem grössten Blatt des Meisters. Wie ausgezeichnet er im Fache des Portraits auch als Kupferstecher war, beweist das im Jahr 1543 gestochene Bildniss des Kürfürsten Johann Friedrich des Grossmüthigen, No. 126, das beste, so wir meines Erachtens von diesem Fürsten besitzen.

Jakob Bink, entweder 1490, oder 1504 zu Köln geboren, hat sich nach seinen Kupferstichen jedenfalls nach A. Dürer gebildet und Italien besucht. Sonst wissen wir von seinem Leben nur, dass er schon vor dem Jahr 1546 als Portraitmaler im Dienst des Königs von Dänemark war, dass er einige Zeit zu Königsberg am Hofe Albrechts, Herzogs von Preussen, gearbeitet und im Jahr 1549 von diesem nach den Niederlanden geschickt wurde, um dort ein Grabdenkmal für dessen Gemahlin machen zu lassen, im Jahr 1551 förmlich in die Dienste dieses Fürsten getreten und gegen 1560 in Königsberg gestorben ist. Merkwürdigerweise ist von historischen Bildern keins von ihm bekannt. Von den Bildnissen, welche ihm beigemessen werden, habe ich nur das in der Kaiserl. Gallerie zu Wien gesehen. Es ist von energischer Auffassung und feiner Zeichnung, kühl, aber harmonisch in der Färbung. In der Kunst-

[1] Bartsch VIII. S. 319 ff.

kammer zu Kopenhagen sollen sich die von Christian III. König von Dänemark und seiner Gemahlin Dorothea, befinden. Seine Kupferstiche sind von sehr ungleichem Werth.[1] Die besten aber zeigen einen höchst ausgezeichneten Künstler, welcher, wie Pencz, die deutsche Gefühlsweise und Behandlung mit der edleren Formengebung und dem reineren Geschmack der Italiener zu verbinden wusste, und mit ungemeinem Erfolg die verschiedenartigsten Gegenstände behandelte. Zu seinen vorzüglichsten Blättern gehören Christus mit der Samariterin am Brunnen (Bartsch No. 12). Maria auf dem Thron (B. No. 20) und die Bildnisse von Christian II. König von Dänemark, seiner Gemahlin Elisabeth (B. No. 91, 92) und von ihm selbst. Er hat auch öfter Blätter anderer Stecher kopirt.

Die Dürer'sche Kunstweise gelangte begreiflicherweise auch vielfach in der Form der Miniaturmalerei zur Ausübung. In Nürnberg wurde dieselbe besonders von der zahlreichen Familie Glockenton angebaut, unter denen sich Georg Glockenton der ältere, geboren 1492, gestorben 1553, und vor allem sein Sohn, Nikolaus, gestorben 1560, auszeichneten.[2] Von dem letzteren befindet sich ein Messbuch und ein Gebetbuch mit Miniaturen, welche er für Albrecht, Erzbischof von Mainz, ausgeführt, und für deren erstes er 500 Gulden erhielt, auf der Königl. Bibliothek zu Aschaffenburg. Er zeigt sich darin als ein Künstler von sehr ausgezeichnetem technischen Geschick, doch von schwacher Erfindungskraft und nicht fest in der Zeichnung.[3]

Im nördlichen Franken lebte gleichzeitig ein Maler, welcher A. Dürer und seiner Schule gegenüber eine unabhängige Stellung behauptete. Der wahrscheinlich aus Frankfurt gebürtige Mathäus Grunewald hatte sich nämlich in Aschaffenburg niedergelassen, wo er besonders von dem Erzbischof Albrecht von Mainz beschäftigt wurde. Von seinen sonstigen Lebensumständen ist so gut wie nichts bekannt. Indess kann mit Gewissheit angenommen werden, dass er frühstens zu Ende des 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gestorben ist.[4] Aus seinen Werken geht unabweisbar hervor, dass er, nächst Dürer und Holbein, der grösste deutsche Maler unserer Epoche ist. Er nimmt eine sehr glückliche, mittlere Stellung zwi-

---

[1] S. über diesen Meister, wie über die ihm mit Recht beizumessenden Stiche und Holzschnitte, Bartsch. Le Peintre graveur Th. VIII. S. 249 ff. — [2] S. Johann Neudörfer's Nachrichten von alten Künstlern in Nürnberg. Nürnberg bei Campe. S. 41 f. — [3] Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. II. S. 382 ff. — [4] S. Passavant im Kunstblatt von 1841. S. 430 f.

schen der fränkischen und schwäbischen Schule ein, und muss allen beiden seine Bildung als Künstler verdanken. In der stylgemässen Anordnung, worin er das alte Gesetz der Symmetrie, indess mit einer gewissen Freiheit, beibehält, in der festen Zeichnung, in der Würde seiner männlichen Charaktere, zeigt er eine Verwandtschaft zur fränkischen, in dem grösseren Schönheitssinn, zumal in den Frauen, in der Fülle der Formen, dem edleren und von scharfen Brüchen minder gestörten Geschmacke des Faltenwurfs seiner Gewänder, der sorgfältigeren Modellirung, der oft sehr harmonischen Zusammenstellung seiner Farben, wobei in den Gewändern häufig ein dunkles Violett, ein tiefes Purpurroth, und ein leuchtendes Grün vorwalten, in der grösseren Verschmelzung der Umrisse mit den Formen, giebt sich ein entschiedener Einfluss der schwäbischen Schule kund. In den Proportionen seiner Figuren ist er häufig etwas kurz. Der Fleischton seiner männlichen Figuren ist meist bräunlich fahl, seiner weiblichen Figuren und seiner Kinder angenehm röthlich und klar. Das bedeutendste, und allein sicher beglaubigte Werk von ihm ist ein aus sechs Tafeln bestehendes Altarbild, welches er im Auftrag jenes Kurfürsten für die, dem heiligen Mauritius und der Magdalena geweihte, Kirche zu Halle an der Saale ausgeführt hatte. Nachdem in Halle die Reformation eingeführt worden, wurde dieses Werk in die, dem Petrus und Alexander geweihte Stiftskirche zu Aschaffenburg, und später in die dortige Gallerie versetzt, von wo es endlich im Jahr 1836 nach der Pinakothek in München überging.[1] Das Mittelbild stellt die Bekehrung des heiligen Mauritius durch den heiligen Erasmus, No. 69, wo letzterer die Züge des Kurfürsten trägt, die Flügel die Heiligen Lazarus, No. 68, Magdalena, No. 63, Chrysostomus, No. 75, und Valentinian dar. Der letzte befindet sich indess noch in der Kirche zu Aschaffenburg. Die überlebensgrossen Figuren sind mit einer ausserordentlichen Meisterschaft gezeichnet und von ernst würdigen, trefflich individualisirten Charakteren. Ein anderes Hauptwerk, welches derselbe Fürst ihm aufgetragen, befindet sich noch heut an dem ursprünglichen Orte seiner Bestimmung, der Marienkirche zu Halle. Von ihm rührt indess nur das Mittelbild, Maria in der Herrlichkeit, von Engeln umgeben und von dem knieenden Stifter verehrt, und die innere Seite der Flügel, die Heiligen Mauritius und Alexander,

[1] Vergl. Merkel, die Manuscripte der Hofbibliothek zu Aschaffenburg. 1836. S. 11.

vielleicht auch die Rückseite des Mittelbildes, die Heiligen Augustinus und Johannes der Evangelist, her. Unter den übrigen, von seinen Gehülfen gemalten Theilen zeichnen sich am meisten die, wahrscheinlich von Lucas Cranach ausgeführten Heiligen Magdalena, Ursula, Katharina und Erasmus aus.[1] Da die, übrigens schwächste, Darstellung der Verkündigung die Jahrzahl 1529 trägt, so geht daraus hervor, dass er um diese Zeit noch mit der vollen Kraft seiner Kunst gearbeitet haben muss. — In der Gallerie Lichtenstein zu Wien. Zwei Altarflügel, ein Kranker von einem Bischof geheilt und der heilige Hubertus, dort irrig Cranach genannt. — In der kaiserlichen Gallerie ebenda, das treffliche Brustbild des Kaisers Maximilian I. — Ein Hauptwerk von ihm ist aber eine Kreuzabnahme ebenda in der Gallerie Esterhazy, wo er irrig für Schäuffelein gilt. Auch ein sogenanntes Rosenkranzbild, in der St. Antonicapelle des Doms zu Bamberg, worin, innerhalb eines grossen Rosenkranzes, die von vielen Heiligen verehrte Dreieinigkeit und, unterhalb desselben, Personen aus der Zeit des Bildes, Pabst Leo X. und Kaiser Maximilian I. befindlich, ist ein ausgezeichnetes Werk von ihm. Dasselbe gilt von den Flügeln eines Altars zu Heilsbronn in Franken und zweier Altäre in der Kirche zu Annaberg im Erzgebirge.[2] Auch England besitzt in der Sammlung des Prinzen Gemahl zu Kensington ein schönes und ansehnliches Werk dieses Meisters. Es ist ein Altar, dessen Mitte Maria in der Herrlichkeit mit dem Kinde, von den Heiligen Katharina und Barbara verehrt, auf den inneren Seiten der Flügel die Heiligen Nicolaus und Georg, darstellt. Die Aussenseiten, Jacobus der ältere und Erasmus, verrathen die Hand eines Schülers.

Hans Grimmer, ein Schüler des Mathäus Grunewald, ist aus den noch vorhandenen Gemälden nur als ein in der Auffassung und Zeichnung lebendiger und feiner, in der Färbung klarer, in der Ausführung fleissiger Portraitmaler bekannt. Besonders gilt dieses von dem Bildniss einer Frau in der Moritzcapelle, No. 140. Das Gegenstück, ein Mann ebenda, No. 136, steht jenem, besonders in der Färbung, nach.

---

[1] Vergl. Passavant im Kunstblatt von 1846, No. 48, und meine Bemerkungen über Försters Geschichte der Malerei in Deutschland, im Deutschen Kunstblatt von 1854, S. 302. — [2] S. Näheres Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Th. I. S. 306 und 46.

Sächsische Maler.

Eine eigenthümliche Schule ist in Sachsen und dem Kurfürstenthum Brandenburg nicht nachzuweisen. Mehrfach sind Meister der fränkischen Schule hier thätig gewesen. Ein Beispiel hiervon gewähren die Werke, welche, wie bemerkt, Mathäus Grunewald für Halle ausgeführt hat. Die Figuren von Heiligen auf den Flügeln des Altars im Dom zu Brandenburg vom J. 1518, Werke, welche in der Charakteristik, in der Würde der Gestalten, in dem edlen Geschmack der Gewänder einen ausgezeichneten Meister verrathen, weisen ebenfalls nach Franken. Ja selbst der Meister, welcher zuerst in Sachsen, als Maler Friedrich des Weisen in Wittenberg, eine Art Schule gründete, Lucas Cranach,[1] ist nicht allein aus Cranach, oder eigentlich Cronach, einem Ort im nördlichen Franken gebürtig, seine früheren Werke tragen ebenfalls den Charakter fränkischer Kunst. Im Jahr 1472 in einer Familie geboren, deren Name Sunder war, erhielt er den ersten Unterricht in seiner Kunst von seinem Vater, wahrscheinlich den späteren von Mathäus Grunewald. Jedenfalls aber wurde er in seiner ganzen Kunstform auffallend durch die Werke desselben bestimmt. Wenn er diesem in der Grossartigkeit der Auffassung, in der Stylgemässheit der Composition, besonders aber in der Zeichnung (der schwächsten Seite seiner Kunst), in der Gründlichkeit der Durchführung, um Vieles nachsteht, so ist er ihm dagegen in dem Reichthum und der Vielseitigkeit der Erfindungen, in der ungemeinen Klarheit der Farbe, endlich in der Leichtigkeit, der allerdings oft etwas handwerksmässigen und flüchtigen Behandlung wieder überlegen. In einzelnen Fällen gelingt ihm zwar die Darstellung des Würdigen, Ernsten und Rührenden sehr wohl, in der Regel aber waltet bei ihm eine naive, kindliche Heiterkeit, und eine weiche, fast schüchterne Anmuth vor. Eine gewisse ergötzliche Lebendigkeit, eine warme, blühende Färbung, muss meist die Anforderung an eine strengere Ausbildung der Form ersetzen. Er ist durch diese Eigenschaften in hohem Maasse volksthümlich. So hat auch sein Humor etwas von dem derben Volkswitze seiner Zeit. Der Eindruck seiner Art der Auffassung mahnt, wie Kugler sehr treffend bemerkt,

---

[1] S. über diesen Künstler Christian Schuchardt, Lucas Cranach des älteren Leben und Werke. Zwei Theile. Leipzig 1851. Brockhaus.

an die Volksbücher und Volkslieder des Hans Sachs. Wie in diesen finden sich, unmittelbar neben den zartesten Blüthen, in naivster Weise das Geschmacklose, ja fast Kindische. In manchen seiner kirchlichen Malereien hat er eine sehr eigenthümliche Bedeutung, er ist nämlich darin recht eigentlich der Maler der Reformation, welcher, nahe mit Luther und Melanchthon befreundet, den wesentlichsten Punkt ihrer Lehre, dass nicht die guten Werke, sondern allein der Glaube an Christus selig mache, durch die Kunst zu veranschaulichen suchte. Bilder dieser Art sind, ein Sterbender im Stadtmuseum zu Leipzig, vom Jahr 1518, der Sündenfall und die Erlösung des Menschen in der herzoglichen Gallerie zu Gotha, vom Jahr 1529, ein grosser Altar in der Kirche der Stadt Schneeberg im Erzgebirge, und ein, ebenfalls mit 1529 bezeichnetes Gemälde in der ständischen Gallerie zu Prag. Alle diese Bilder, zum Theil mit erklärenden Aufschriften, sind zugleich vorzügliche Werke des Meisters. Nur an dem Altar zu Schneeberg ist die Theilnahme von Schülern erkenntlich. Unter seinen Bildern biblischen Inhalts verdient noch sein Christus mit der Ehebrecherin in der Pinakothek zu München, No. 56, hervorgehoben zu werden. Besonders sind die Köpfe Christi und der Sünderin vortrefflich. Ein anderes treffliches Exemplar dieses Bildes, mit 1532 bezeichnet, befindet sich zu Wien in der Gallerie Esterhazy. Vorzüglich aber gelingt ihm das Herzige und Kindliche, wie in verschiedenen Bildern Christi, der die Kindlein zu sich kommen lässt, von denen eins der schönsten in der Sammlung von Thomas Baring in London, ein anderes in der Kirche des heiligen Wenzel zu Naumburg. Gegenstände der antiken Mythologie erscheinen, als solche betrachtet, wie Parodieen, sprechen aber durchweg als lebendige Portraite, bisweilen auch durch Anmuth der naiven Motive an. So die auf einem Hirsch sitzende Diana in einem Bildchen im Museum zu Berlin, No. 564, wo sie mit ihrem, minder glücklich ausgefallenen Bruder, Apollo, dargestellt ist. Besonders anmuthig sind solche nackte Figuren auf einem Bilde im Besitz von Schuchart in Weimar (Fig. 42). Bisweilen stören in derlei Bildern freilich die, in dem zu sichtlichen Bestreben nach Grazie, in das Gesuchte, ja Gewaltsame ausgearteten Motive, so bei den Bildern der Venus mit dem Amor, welcher sich bei ihr über den Bienenstich beklagt, in demselben Museum, No. 1190 und 1203, wo die Stellung der Beine der Göttin an jenem Uebelstand leidet. Diesen Gegenstand hat er

sehr oft behandelt. Sehr naiv ist Hercules bei dem Omphale ebenda, No. 576. Beispiele jenes derben Humors gewähren ein Alter, der

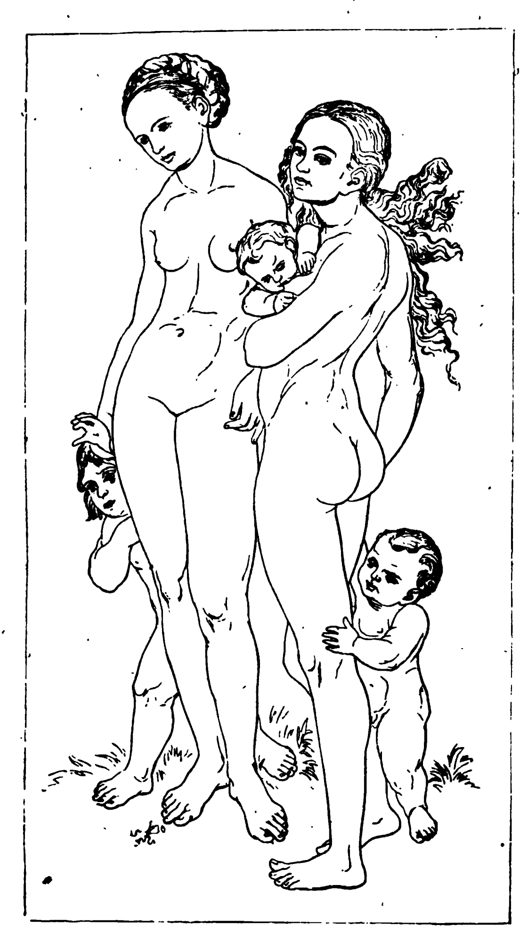


Fig. 42. Aus einem Bilde des Lucas Cranach.

ein Mädchen liebkost, vom Jahr 1531 in der ständischen Gallerie zu Prag und der Jungbrunnen im Museum zu Berlin vom Jahr

1546, No. 593. Vortrefflich ist er in Bildern, die durchaus dem Gebiet des Realismus, welchem er recht eigentlich angehört, entnommen sind, so in seinen Thieren, in seinen Jagden und in seinen Bildnissen. Grosse Jagdbilder befinden sich auf der Moritzburg bei Dresden. Unter der erstaunlichen Zahl seiner Bildnisse kann ich nur einige hervorheben, so im Museum zu Berlin, das des Kurfürsten Albrecht von Mainz in ganzer Figur, als heiliger Hieronymus, vom Jahr 1527, No. 589, das desselben Herrn, lebensgross, in halber Figur, No. 559, und das des unglücklichen Kurfürsten Johann Friedrich des Grossmüthigen, No. 590. Auch das Bildniss des Kurfürsten Johann des Beständigen in der grossherzoglichen Sammlung zu Weimar gehört zu seinen besten männlichen Bildnissen. Für seine Darstellung weiblicher Bildnisse gewährt das gefällig aufgefasste und sehr warm und leuchtend colorirte in der Nationalgallerie in London, No. 291, ein gutes Beispiel. Diese Wärme und Klarheit des Colorits hat er aber erst nach dem Jahr 1515, wahrscheinlich in Folge einer Berührung mit einem fahrenden Maler aus den Niederlanden, angenommen. Sowohl in dem frühsten, von ihm bekannten Bilde, der schönen Ruhe auf der Flucht, im Palast Schiarra Colonna in Rom, vom Jahr 1504, als in zwei mit 1515 bezeichneten Gemälden, den heiligen Hieronymus und Leopold in der Kaiserlichen Gallerie zu Wien, und dem Bildniss des Bürgermeisters von Eisenach, im Museum zu Berlin, No. 618 A., hat er noch einen mehr gebrochenen, ungleich minder klaren, bräunlichen Fleischton, in der Art des M. Grunewald. Auf der vollen Höhe seiner Kunst befand er sich gegen das Jahr 1530, denn ausser den schon oben angeführten Bildern tragen die drei folgenden, welche zu seinen ausgezeichnetsten Werken gehören, dieselbe Jahrszahl. Simson und Delila in der königlichen Gallerie zu Augsburg, und die Melancholie, aus der Campe'schen Sammlung in Nürnberg, jetzt im Besitz von Lord Lindsay in Schottland. Diesen schliesst sich würdig das mit 1531 bezeichnete Opfer des Isaac, mit einer trefflichen Landschaft in der Gallerie Lichtenstein zu Wien an. Dass er aber seine Kunst bis zu seinem, im Jahr 1553 erfolgten Tode in ungeschwächter Kraft bewahrt hat, beweist das Mittelbild des Altargemäldes in der Stadtkirche zu Weimar, welches ich mit Schuchart für sein bedeutendstes Werk halte. Es veranschaulicht wieder jenen schon oben angegebenen Kernpunkt der Lehre Luthers. Es stellt in der Mitte, Christus am Kreuz, dar,

rechts aber Johannes den Täufer, welcher die neben ihm stehenden Luther und Granach — zwei treffliche Bildnisse — auf Christus hinweist, der durch seinen Opfertod die Erlösung von Tod und Teufel bewirkt. Als Ueberwinder derselben, welche im Mittelgrunde den sündigen Menschen in den Flammenpfuhl treiben, ist Christus links noch einmal dargestellt. Cranach hat auch gelegentlich in Minatur gemalt, sehr geschickt in Kupfer gestochen und eine grosse Reihe, zum Theil trefflicher Zeichnungen für den Holzschnitt gemacht. Ein Beispiel der letzteren ist der h. Christoph. (Fig. 43.) Durch mehrere derselben hat er sehr energisch an dem Kampf Luthers gegen das Pabstthum Theil genommen.[1] Auch als Mensch verdient Cranach die grösste Achtung. Die Nachfolger Friedrich des Weisen, Johann der Beständige und Johann Friedrich der Grossmüthige, behielten ihn in ihren Diensten, und dem letzten leistete er während seiner fünfjährigen Gefangenschaft nach der Schlacht bei Mühlberg (1547)treulich Gesellschaft und suchte ihn durch sein Gespräch und seine Kunst zu erheitern. In Wittenberg hatte er sich das Vertrauen der Bürger in dem Maasse erworben, dass sie ihn 1537 zum Bürgermeister ernannten, und diese Wahl 1548 wiederholten. Im Jahr 1544 legte er diese Würde freiwillig nieder.

Obgleich Lucas Cranach in einem so langen Leben, und bei der Schnelligkeit, womit er arbeitete, welche so gross war, dass er noch auf seinem Grabstein „celerimus pictor" genannt wird, ohne Zweifel eine sehr grosse Zahl von Bildern gemalt hat, rühren doch bei weitem die meisten, welche als Werke von ihm ausgegeben werden, nicht von ihm her, sondern sind in manchen Fällen Werke seines Sohns, Lucas Cranach des jüngeren, von dem ich noch besonders zu handeln habe, so wie wahrscheinlich eines anderen Sohns, Namens Johann Lucas, der jung in Italien starb,[2] in der Regel aber Arbeiten von minder geschickten, oft selbst sehr geistlosen und handwerksmässigen Malergesellen. Namentlich gehören zu diesen Fabrikarbeiten eine sehr grosse Anzahl von kleinen Bildnissen Luthers, Melanchthons, so wie des Kurfürsten Friedrich des Weisen und Johann des Beständigen, welche die Jahrszahl 1532 tragen. Dadurch, dass Cranach diese Bildchen mit seinem Mono-

[1] S. Schuchardt Th. II. S. 240—255. Es werden dort 8 Kupferstiche und 198 Holzschnitte, unter denen aber auch einige Kopieen, beschrieben. — [2] S. über diesen, der 1536 zu Bologna starb, Schuchardt Th. I. S. 96 ff.

gramm hat bezeichnen lassen, hat er selbst dazu beigetragen, seine Werthschätzung als Maler bei der Nachwelt herabzusetzen. Ob-



Fig. 33. St. Christoph nach einem Holzschnitt von Lucas Cranach.

gleich Schuchardt Recht haben mag, dass ein Werk, welches in Wittenberg für von Lucas Cranach gilt, wenig oder gar nicht von

ihm selbst berührt worden, sondern nur zu den besseren Bildern seiner Werkstatt gehört,[1] so ist die wohl sicher von ihm herrührende Erfindung doch zu merkwürdig für diese neue kirchliche Kunst der Reformation, als dass es nicht hier erwähnt werden sollte. Es ist ein Altarbild in der Stadtkirche daselbst. Das Mittelbild, welches die Feier des Abendmahls um einen runden Tisch darstellt, zeichnet sich durch die charakteristischen Apostelköpfe aus. Die Flügel und die Altartafel, Taufe, Beichte und Predigt, aber haben das Eigenthümliche, dass sie uns in ganz realistischer Weise, diese kirchlichen Handlungen vorführen, wie sie zu jener Zeit in Wittenberg vorkommen konnten. Auf dem rechten Flügel verrichtet Melanchthon, in Gegenwart von drei Taufzeugen, und mehreren Zuschauerinnen, die Taufe, auf dem linken ertheilt Bugenhagen nach der Beichte einem reuigen Sünder die Vergebung, während er einen verstockten Sünder zurück weist, wobei noch mehrere Frauen. Auf der Altarstaffel endlich deutet der, die Predigt haltende, Luther, besonders charakteristisch für seine Lehre, auf den, in der Mitte befindlichen Christus am Kreuz, als durch dessen Opfertod, und den Glauben an denselben, allein die Erlösung bewirkt wird. Ihm gegenüber eine Gruppe von Frauen und Mädchen und eine andere von Jünglingen und Männern.

Lucas Cranach der jüngere, geb. 1515, gest. 1586, der Sohn und Schüler des vorigen Meisters, und auch, wie er, Bürgermeister von Wittenberg, hat sich ohne Zweifel in seiner frühesten Zeit ganz an die Weise seines Vaters gehalten, so dass es schwer halten dürfte, seine Bilder aus dieser Epoche, von denen desselben zu unterscheiden. Als selbständiger Künstler steht er indess jenem an Mannigfaltigkeit der Erfindungsgabe, an Bestimmtheit seiner Formengebung und seines Vortrags zwar entschieden nach, übertrifft ihn aber in der Correctheit der Zeichnung. In seinen früheren Bildern hat er einen warmen, aber honigartigen Fleischton, später wird dieser kühlröthlich, zuletzt blass. So wird auch die Ausführung allmählig lockerer und flüchtiger. Nur in der Auffassungsweise bleibt er stets der seines Vaters treu. Zu seinen besten Bildern gehören, eine Predigt Johannis, in der Gallerie zu Braunschweig, und eine Maria, welche dem vor ihr stehenden Kinde eine Traube reicht, in der Gallerie zu München, No. 142. Cabi-

[1] Schuchardt Th. II. S. 147 ff.

nette, dort dem älteren Cranach gegeben. Ein Bild seiner späteren etwas flüchtigeren, Zeit ist die Kreuzigung in der Dresdner Gallerie,' No. 1667. Von feinem Naturgefühl, sehr lebendig und trefflich gezeichnet, sind ebenda, No. 1671 und 1672, die Brustbilder der Kurfürsten August und Moritz von Sachsen.

Die schwäbische Schule.

Der Hauptmeister der Augsburger Schule in dieser Epoche ist Hans Burgkmair, der Sohn jenes Thoman Burgkmair, der vorigen Epoche. Er wurde 1473 geboren und starb 1559. Er war ein Künstler von einer grossen Vielseitigkeit der Erfindungen. Seine meisten Bilder stellen die gewöhnlichen, kirchlichen Aufgaben der Zeit dar. Ausserdem aber ist er einer der Hauptmeister in der Behandlung des Ritterthums und des Hoflebens, wie beides sich zu seiner Zeit am Hofe Maximilians I. in Deutschland ausgebildet hatte. Besonders giebt sich dieses in seinen, in Miniatur ausgeführten, Turnierbüchern[1] und in seinen, für die Holzschnitte der für jenen Kaiser ausgeführten Werke, von dessen Genealogie, den Weiss-Kunig und den Triumph, gemachten Zeichnungen kund.[2] Uebrigens bleibt er dem Charakter der schwäbischen Schule getreu. Seine Compositionen haben häufig etwas Stylloses und Zufälliges, seine Zeichnung, zumal in der früheren Zeit, ist nicht fest. Obwohl es ihm gelegentlich nicht an Gefühl für Würde und Schönheit fehlt, geht doch sein Hauptbestreben auf Wahrheit. In der Regel haben daher seine Köpfe ein portraitartiges Ansehen. In den Motiven fehlt es ihm sehr an Liniengefühl, ja sie sind öfter ungemein geschmacklos. Dagegen hat er ein sehr lebhaftes Farbengefühl. Der Ton seines Fleisches ist meist warm und kräftig, die Färbung seiner Gewänder von grosser Sattigkeit und Tiefe, die Modellirung, wie die Ausbildung des Einzelnen, in seinen besseren Bildern ungemein sorgfältig. Freilich hat er auch viele Arbeiten gemacht, welche hart und fabrikmässig sind. Mit Altdorfer ist er der frühste in Deutschland, welcher die Landschaft seiner Hintergründe im Ein-

---

[1] Ein solches Turnierbuch befindet sich im Besitz Sr. Hoheit, des Fürsten von Hohenzollern Sigmaringen. — [2] S. das Nähere über diese Werke, Bartsch Th. VII. S. 223 ff.

zelnen naturgemäss ausgebildet hat, obgleich er, soweit mir bekannt, nicht wie jener, eigentliche Landschaften gemalt hat. Es sind indess in seinem langen Leben zwei Epochen sehr bestimmt zu unterscheiden. In der ersten, welche etwa bis zum Jahr 1508 reicht, schliesst er sich noch der deutschen Kunstform des 15. Jahrhunderts an, die Falten seiner Gewänder sind schärfer in den Brüchen, als bei dem Hans Holbein Vater, er bedient sich noch häufig, sowohl in den Gewändern, als Ornamenten, des Goldes. Nur in der Architektur herrscht schon der italienische Geschmack vor. In der zweiten macht sich der Einfluss der italienischen Kunst indess auch in anderen Stücken, der völligeren Formengebung, den Gewändern, wie der allgemeineren Haltung geltend. Indess behauptet er immer im Wesentlichen sein deutsches Kunstnaturell, ja in den, nach seinen Zeichnungen gemachten Holzschnitten, erkennt man sehr deutlich den Einfluss des Albrecht Dürer. Ueberdem giebt sich sein auf das Realistische gerichtete Kunstnaturell gelegentlich in der sehr gelungenen Behandlung von Vorgängen aus dem gewöhnlichen Leben zu erkennen. Von seinen von Sandrart erwähnten Frescomalereien hat sich nichts mehr erhalten. Von der ansehnlichen Zahl der von ihm noch vorhandenen Oelgemälde kann ich nur einen Theil näher berühren. Hauptbilder aus seiner früheren Zeit sind folgende, in der königl. Gallerie in Augsburg befindliche. Ein reiches Bild, worauf unter anderen Christus am Oelberge und, in einer Mandorla, der heilige Petrus, Maria mit dem Kinde und die vierzehn Nothhelfer, vom Jahr 1501. Der Ausdruck Christi ist sehr würdig, die Bildung in den Köpfen der Männer ist edel, in denen der Frauen fein, aber etwas einförmig. Mund und Augen sind indess meist nicht richtig verkürzt. [1] Von demselben Jahr ist Christus und Maria von vielen Heiligen verehrt. Ein anderes Bild, welches in der Mitte die Kreuzigung, auf den Seiten das Martyrium der heiligen Ursula vorstellt, ist vom Jahr 1504. Das Bewegte der Handlung in den letzten, der Gegensatz der Wildheit der Heiden und der Ergebung der zarten Jungfrauen ist hier sehr gelungen. Aus derselben Zeit ungefähr dürfte ein sehr grosses Bild desselben Gegenstandes in der Gallerie zu Dresden sein, No. 1607. Vorzügliche Bilder aus der zweiten Epoche sind folgende. Die unter einem Baume sitzende Maria, welche dem Kinde eine Traube reicht,

[1] Vergl. über dieses und die folgenden Bilder Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. II. S. 28 ff.

vom Jahr 1510 in der Moritzcapelle zu Nürnberg. Dieses Bildchen steht auf einer Höhe des Geschmacks und ist von einer Feinheit der Durchbildung, wie Burgkmair sie nur selten erreicht hat.[1] Die Kreuzigung in der Sammlung in Augsburg vom Jahr 1519.[2] Die Anbetung der Könige ebenda ist in Charakteristik der Köpfe, Feinheit der Haltung im kühlen Ton, Meisterschaft der Durchbildung, das mir bekannte Hauptwerk aus dieser Epoche des Meisters. Für die hohe Ausbildung der Landschaft ist der Johannes auf Patmos, in dessen Kopf zugleich die Begeisterung sehr wohl ausgedrückt ist, in der Pinakothek zu München, No. 65, besonders bezeichnend. Für Naivetät und Wahrheit in Behandlung von Gegenständen aus dem gewöhnlichen Leben, ist eine Mutter mit zwei Kindern im Landauer Brüderhause, vom Jahr 1541, No. 94, sehr charakteristerisch,[3] welches dort für Hans Olmdorf ausgegeben wird. Als ein manierirter Nachahmer italienischer Kunstweise endlich erscheint er in seiner Befreiung der Seelen aus der Vorhölle durch Christus in der Annenkirche zu Augsburg, wahrscheinlich bald nach dem Jahr 1533 ausgeführt. Unter seinen Bildnissen ist eins der vorzüglichsten das eines Herzogs Friedrich von Sachsen auf der Veste zu Nürnberg, dort irrig für Hans von Culmbach ausgegeben. Es zeichnet sich durch das reine Naturgefühl und den zarten Fleischton aus. Härter in den Umrissen, schwerer im Fleischton, sind die Bildnisse des Herzogs Wilhelm von Baiern und seiner Gemahlin in der Pinakothek, No. 136 und 150 Cabinette. Ungleich wärmer und klarer in der Farbe und sehr lebendig in der Auffassung ist endlich sein und seiner Frauen Bildniss, vom Jahr 1528 in der kaiserlichen Gallerie zu Wien. Der Gedanke, dass sie einen Spiegel hält, worin beide als Todtenköpfe erscheinen, zeigt, dass die phantastische Geistesart des Mittelalters um diese Zeit in der schwäbischen Schule noch keineswegs erloschen war. Wie sehr dieselbe in unserem Künstler lebte, beweisen überdem verschiedene der nach seinen Zeichnungen ausgeführten Holzschnitte, z. B. eine junge Frau, welche dem Knochenmann, welcher einen jungen Mann tödtet, zu entfliehen sucht, die sieben Cardinaltugenden, die sieben Todsünden, die drei guten Männer und Frauen der Christen, der Juden

[1] Vergl. Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. I. S. 197. — [2] Vergl. dasselbe Werk Th. II. S. 32 f. — [3] Vergl. dasselbe Werk Th. I. S. 205.

und der Heiden.[1] Burgkmair hat auch eine Radirung in Eisen gemacht.[2]

Der grösste Künstler, welchen Augsburg hervorgebracht hat, ist indess Hans Holbein der jüngere, welcher daselbst im Jahr 1498 geboren worden ist.[3] In ihm erreichte die realistische Richtung der deutschen Kunst ihre höchste und edelste Ausbildung, und er ist unbedingt einer der grössten Meister, welche überhaupt je in derselben gearbeitet haben. Ein Vergleich mit seinem älteren Zeitgenossen, Albrecht Dürer, wird am besten dazu dienen, seinen künstlerischen Charakter in ein helles Licht zu setzen. An Grossartigkeit und Tiefe des Gefühls, an Reichthum von bedeutenden Erfindungen auf dem Gebiete der kirchlichen Malerei, und an stylgemässer Anordnung derselben, muss er dem grossen Nürnberger nachstehen. Auch er wird zwar von dem phantastischen Element des Mittelalters berührt, aber in ganz anderer Weise. Wenn Dürer, die Apocalypse noch einmal in den freieren Formen seiner Kunst, doch ganz im Geiste des Mittelalters, behandelt, und in seiner Melancholie zwar das furchtbare Bewusstsein der Unzulänglichkeit und Hinfälligkeit aller Dinge seinen Ausdruck findet, so bleibt in seinem Blatt, der Ritter, Tod und Teufel, das Gefühl der Zuversicht und der Manneskraft doch unbeirrt von diesen Dämonen und trägt geistig den Sieg über sie davon. Holbein ergriff dagegen den mittelalterlichen Gegenstand des Todtentanzes, um ihn mit allen Mitteln der vollendeten Darstellung zum Ausdruck der bittersten Ironie, des furchtbarsten Hohns zu machen, worin der Tod in allen möglichen Beziehungen, vom Pabst bis zum Bettler, mit tückischer Schadenfreude über die allen gemeinsame Angst triumphirt und allein Recht behält. Ein Beispiel hievon gewährt die Art, wie er den hülflosen Blinden leitet (Fig. 44). Wenn die Geistesart Dürers demgemäss noch eine enge Verwandtschaft zu der religiösen Gefühlsweise des Mittelalters zeigt, so erscheint die des Holbein dagegen als entschieden der Geistesart der modernen Zeit zugewendet. Hiermit hängt genau zusammen, dass er an Wahrheit und Schärfe der Beobachtung in Wiedergabe der Natur den Dürer sicher übertraf, wie dieses auch aus einem Zeugniss des, mit einem

[1] S. Näheres darüber Bartsch Th. VII. S. 215 ff. — [2] Derselbe ebenda S. 199. — [3] Hauptwerke über Holbein sind: Ulrich Hegner, Hans Holbein der jüngere, Berlin 1827, Chretien de Mechel, Oeuvre de Jean Holbein ou Recuel de gravures d'après ses plus beaux ouvrages, Basle 1780, und Horace Walpole, Anecdotes on painting.

feinen, künstlerischen Auge begabten, Erasmus von Rotterdam, der in früheren Jahren selbst gemalt hatte, hervorgeht, dass von den Bildnissen, welche beide Künstler von ihm gemacht, das des Holbein ähnlicher gewesen sei. [1] Auch in dem Gefühl für Schönheit der Form, für Anmuth der Bewegung, in dem Geschmack, besonders seines Faltenwurfs, in der Färbung, zumal aber in der Malerei, worin er von seinem Vater die treffliche, mehr modellirende und verschmelzende, als zeichnende Weise überkommen hatte, ist er dem Dürer entschieden überlegen. Da er hiermit nun eine treffliche Zeichnung und ein sehr bedeutendes Talent für Composition verband, so war er von der Natur unter allen Deutschen am meisten dazu ausgerüstet, in der Historienmalerei die ganz vollendete Kunstform der gleichzeitigen grossen italienischen Maler, eines Raphael, eines Andrea del Sarto etc., zu erreichen, wenn seine Lebensverhältnisse es ihm vergönnt hätten, häufiger Aufgaben aus dem Bereiche derselben zu behandeln. In der Gattung der Bildnissmalerei, in welcher er vorzugsweise Beschäftigung fand, steht er auf einer Höhe mit den grössten Meistern. Er war ein frühreifes und höchst bewegliches Talent in Ausübung der verschiedensten Gattungen der Malerei, in Fresco, Oel, Leimfarben und Miniatur, sehr geschickt, und so verschiedene Einflüsse in sich aufnehmend, dass es äusserst schwer ist, die Zeitfolge seiner Arbeiten, zumal bei der Spärlichkeit der Nachrichten über sein Leben, mit einiger Sicherheit festzustellen. Unter der grossen Zahl

Fig. 44.



Auf Holbein's Todtentanz.

[1] So erzählt van Mander Bl. 142 b. Auch der bekannte Kupferstich des Dürer, Bartsch No. 107, zeigt eine, von den verschiedenen, jedoch unter sich sehr übereinstimmenden, Bildnissen des Erasmus von Holbein sehr abweichende, Auffassung.

der von ihm vorhandenen Werke kann ich hier nur die für seine verschiedenen Epochen am meisten charakteristischen hervorheben. Die Bilder aus seiner frühsten Zeit haben einen etwas schweren, gelbbräunlichen Fleischton. Unter den sehr merkwürdigen Werken aus dieser Epoche, welche sich in der Gallerie in Augsburg befinden,[1] zeichnet sich besonders der, urkundlich im Jahr 1515 ausgeführte, heilige Sebastian aus. Derselbe erregt durch die Wahrheit der Formen, wie der Bewegung, als die Arbeit eines Jünglings von 17 Jahren Bewunderung. Die Köpfe sind sehr individuell, die reiche Landschaft sehr gut ausgebildet und von grosser Klarheit. Das schönste, und wahrscheinlich eins der letzten, Werke, welche er in Augsburg ausführte, sind die Flügel eines Altars, welche sich unter dem irrigen Namen seines Vaters in der Pinakothek zu München befinden, No. 40 und 46. Der eine stellt die heilige Elisabeth von Thüringen dar, welche den Armen Speise und Trank giebt, der andere die heilige Barbara. Beide sind nicht bloss sehr wahr, sondern, zumal die Barbara, edle, schlanke Gestalten von zarter Empfindung. Im Jahr 1516 ist er wohl ohne Zweifel nach Basel, dem Hauptorte seiner künstlerischen Thätigkeit bis zum Jahr 1526, übersiedelt. Verschiedene, mit dem ersteren Jahr bezeichnete Bilder sind nämlich sicher in Basel ausgeführt worden. Von diesen schliesst sich in dem Farbenton das Bildniss des Malers von Basel, Johann Herbster, in der Sammlung von Thomas Baring in London, dem vorigen Bilde noch nahe an.[2] Die ebenfalls mit 1516 bezeichneten Bildnisse des Bürgermeisters Jacob Meier, beigenannt zum Hasen,[3] und seiner Frau, im Museum zu Basel,[4] sind, nach der künstlerischen Ausbildung, nothwendig etwas später. Die Auffassung ist feiner, und hier findet sich schon der etwas klarere, mehr zum Röthlichen ziehende braune Fleischton, der seinen meisten Bildern bis zum Jahr 1526 eigen ist. Dieser frühsten Zeit nach seiner Uebersiedelung nach Basel dürfte auch ein Abendmahl auf Leinwand angehören. Obwohl in der Composition etwas überladen, ist doch der Moment, wie Christus dem Judas den Bissen giebt, sehr lebendig aufgefasst, und die Köpfe trefflich charakterisirt. Im Jahr 1517 schmückte Holbein das Haus des Schultheissen Jacob von

[1] S. Kunstw. und Künstler in Deutschland Th. II. S. 24 ff. — [2] Näheres Treasures etc. Th. IV. S. 97. — [3] Dieser Beisatz ist nöthig, um ihn von anderen Bürgermeistern Basels, Namens Meier, zu unterscheiden. — [4] S. darüber, so wie über die anderen, dort befindlichen, Arbeiten Holbeins, ebenda S. 968 ff.

Hartenstein zu Luzern mit Frescomalereien aus. Bei der Mannigfaltigkeit der Gegenstände, welche er hier, nach einer noch vorhandenen Nachricht, behandelte, ist der Untergang derselben sehr zu beklagen. Denn im Innern des Hauses malte er die Schutzheiligen desselben und Ereignisse aus ihren Legenden, ferner Jagden, Vorgänge des Krieges und einen Jungbrunnen, am Aeusseren aber, zwischen den Fenstern, die Thaten alter Helden, unten einen Fries mit Kindern im Waffenspiel, oben einen anderen mit einem Triumphzug nach A. Mantegna, ganz oben aber Vorgänge aus der römischen Geschichte. Wahrscheinlich nur um ein oder zwei Jahr später führte er die jetzt im Dome zu Freiburg im Breisgau befindlichen Flügel eines Altars aus. Auf dem einen ist die Anbetung der Hirten als Nachtstück und zwar so aufgefasst, dass das Hauptlicht vom Kinde ausgeht. Die Wirkung des Lichts ist hier mit einer ausserordentlichen Wahrheit ausgeführt. Das andere Bild stellt die Anbetung der Könige in einer vortrefflichen Composition dar. Besonders zeichnet sich der Begleiter des Mohrenkönigs aus, welcher, wie geblendet, die Hand vor den Augen, zu dem Sterne emporschaut. Die naturwahren Köpfe sind hier von grosser Mannigfaltigkeit, vom Schönen bis zum Bäurischen, die Formen, namentlich die Hände, fein durchgebildet. Diesen schliesst sich würdig das, mit 1519 bezeichnete, Bildniss des Bonifacius Amerbach, eines eifrigen Gönners von Holbein, im Museum zu Basel an. In der ansprucblosen, schlichten Auffassung, in dem feinen und reinen Naturgefühl, ist dieses eins der schönsten Portraite des Meisters aus dieser Epoche. Aus derselben dürfte auch das stattliche Portrait des Georg Frundsberg, Heerführers Karl V., im Museum zu Berlin, No. 577, herrühren. Etwa um das Jahr 1521 mögen verschiedene Malereien fallen, welche Holbein in dem Rathhause zu Basel in Fresco ausgeführt hat. Neben den Beispielen strenger Gerechtigkeitspflege, wie in den Rathshäusern der Niederlande, waren hier auch Züge republikanischer Tugend dargestellt. So malte er die Blendung des greisen Zaleucus, den Selbstmord des Charondas, den Curius Dentatus mit den sabinischen Gesandten. Die einzigen, jetzt noch im Museum aufbewahrten Ueberreste, sind drei Köpfe jener Gesandten aus dem letzten Bilde. Die höchst geistreiche, energische und doch gemässigte Charakteristik derselben beweist, zu welcher Meisterschaft Holbein es schon so früh in der Historienmalerei gebracht hatte, und welche Höhe er ohne Zweifel

darin erreicht haben würde, wenn ihm Aufgaben dieser Art öfter zu Theil geworden wären.

Mit welchem ausserordentlichen Erfolg er auch Gegenstände der kirchlichen Malerei, worin ein starkes Pathos erforderlich ist, behandelte, zeigen einige Darstellungen seiner berühmten, in acht Abtheilungen zerfallenden Passion im Museum zu Basel, welche in Kolorit und Behandlung auffallend an das schöne Bild aus dem Leben des heiligen Paulus von seinem Vater in Augsburg erinnert. Die Kreuzigung und die Grablegung, welche in der Hauptgruppe an Raphaels Grablegung im Palast Borghese gemahnt, sind nicht allein in der Composition, sondern auch in der Empfindung und in der Durchführung von seltner Vortrefflichkeit, und in dem Christus am Oelberg ist eine Schönheit und Tiefe des Schmerzes, welche dem berühmten Bilde des Correggio in der Sammlung des Herzogs von Wellington in London, kaum nachzustehen braucht. Eins dieser Bilder ist die Verspottung Christi (Fig 45). Es würde als unglaublich erscheinen, dass diese Bilder dieser früheren Zeit des Meisters angehören, wenn nicht starke Verzeichnungen, widrige Caricaturen, und Ueberfüllungen in anderen Darstellungen, z. B. in der Geisselung und der Kreuztragung, nur in dieser früheren Zeit ihre Erklärung fänden. Einige andere Bilder aus dieser Epoche, welche einen entschiedenen Einfluss des Leonardo da Vinci zeigen, machen es wahrscheinlich, dass Holbein in dieser Zeit einen, wenn auch nur vorübergehenden, Besuch im nördlichen Italien gemacht hat. In einem derselben, einem Abendmahl, No. 33, im Museum zu Basel, woran indess ein Stück fehlt, findet sich in der symmetrischen Anordnung, in den edleren Köpfen, zumal in dem Christi, in einer gewissen Allgemeinheit der Behandlung, ein unverkennbarer Einfluss von Leonardos Abendmahl in Mailand. Nur in dem Kopfe des Judas, einem Juden von furchtbarer Gemeinheit, macht sich der Realismus des Holbein in seiner ganzen Stärke geltend. In dem anderen ebenda, unter No. 21, befindlichen Bilde, einem todten Christus, vereinigt sich dieser Realismus in der grössten Herbigkeit mit dem, dem Leonardo eignen Bestreben zu modelliren. Kaum würde man glauben, dass diese grünlichblasse Gestalt mit unterlaufenem Blut, worin das Modell eines gewaltsam Getödteten mit einer, für einen dreiundzwanzigjährigen Künstler, erstaunenswürdigen Meisterschaft gezeichnet und in allen Theilen abgerundet ist, einen Christus darstellen soll, wenn nicht die Aufschrift: „Jesus

Nazarenus Rex Jud. H. H. 1521“ darüber keinen Zweifel übrig liesse.

Eins der bewunderungswürdigsten Bilder aus dieser Epoche, ja von Holbein überhaupt, ist das MDXXIII bezeichnete Portrait

Fig. 45.



Christi Verspottung nach einem Bilde des Hans Holbein.

seines Gönners, des Erasmus von Rotterdam, eine der schönsten Zierden der reichen Gallerie des Grafen Radnor zu Longfordcastle.[1] Man weiss nicht, ob man mehr die höchst feine und lebendige Auffassung, oder die meisterhafte Durchbildung bis zu den grössten Kleinigkeiten anstaunen soll. Dieses ist ohne Zweifel das Bild,

[1] Treasures Th. IV. S. 356.

welches Erasmus im Jahr 1525 seinem Freunde, dem Kanzler Thomas Morus zuschickte, um ihm eine Vorstellung von dem Werth Holbeins zu geben, indem er ihm denselben bei seinem, schon in um diese Zeit beabsichtigten Besuch Englands empfahl, und in Bezug auf welches jener antwortete: „Dein Maler, mein theuerster Erasmus, ist ein wunderwürdiger Künstler," und ihm verspricht sich seiner anzunehmen.[1] Aus dem Jahr 1525 dürfte das treffliche Bildniss desselben Erasmus im Louvre sein, welches ihn in Profil vorstellt. In den letzten Bildern, welche Holbein noch vor seinem ersten Besuch von England, im Herbst des Jahrs 1526, in Basel ausgeführt hat, gehört ohne Zweifel das schöne, zu Darmstadt im Besitz der Frau Prinzessin Carl von Hessen und bei Rhein befindliche Altarblatt (Fig. 46). Dieses stellt die in einer Nische stehende heilige Jungfrau mit dem Jesuskinde auf dem Arm dar, welches seine Hand über die unten zu beiden Seiten in Verehrung Knieenden, den schon oben erwähnten Bürgermeister Meier von Basel und seine Familie, ausbreitet. In der Vereinigung der grössten Wahrheit mit der grössten Schlichtheit, Anspruchlosigkeit, Reinheit und Demuth in dem Kopf der Maria mit dem zu den Seiten herabfliessenden, goldnen Haar, feiert der deutsche Realismus in der Form der, zur völligen Individualisirung ausgebildeten, Kunst seinen höchsten Triumph. Gerade durch dieses ihr eigenthümliche Wesen erscheint diese Maria würdig die reiche Krone als Himmelskönigin zu tragen, welche ihr Haupt schmückt. Diesem entspricht auch die einfache und natürliche Stellung ihrer schönen Hände. In dem Christuskinde hat sich dagegen der Künstler nicht über sein Modell, ein Kind von keineswegs ansprechendem, ja kränklichen Aussehen, erhoben.[2] In den sämmtlichen Mitgliedern der verehrenden Familie ist das erste Gesetz des Meisters, die grösste, in allen Theilen mit gewohnter Meisterschaft durchgeführte Wahrheit gewesen, welches er sogar in dem mit vorgestrecktem Leibe knieenden Mädchen mit dem Rosenkranz auf Unkosten der Schönheit festgehalten hat. In den Köpfen des Bürgermeisters und der drei Frauen

[1] Die ganze Stelle des Briefes lautet in dem lateinischen Original: „Pictor tuus, Erasme carissime, mirus est artifex, sed vereor, ne non sensurus sit Angliam tam foecundam ac fertilem, quam sperarat. Quanquam ne reperiat omnino sterilem, quoad per me fieri potest, efficiam. Ex aula Grenwici 18 Dec. 1525." — [2] Dieser Umstand hatte den Dichter Tieck auf den Gedanken gebracht, dass dieses ein krankes, aber durch das Anrufen der Maria genesenes Kind der Familie, dagegen das blühende Kind am Boden, das Christuskind darstellen solle. Dieses ist indess, als mit der geheiligten Tradition im Widerspruch, nicht annehmbar.

Fig. 46.



Maria von dem Bürgermeister Meier und Familie verehrt, nach dem Bilde Holbeins in Dresden.

hat er zugleich hiermit den Ausdruck von stiller, ruhiger Demuth und Andacht zu vereinigen gewusst. Dieses Bild ist ohne Zweifel von dem Bürgermeister, einem eifrigen Katholiken, in eine der Maria geweihte Capelle gestiftet worden. Es ist frisch und markig in einem wahren, bräunlichen Ton der Fleischtheile gemalt, und fällt, wie sich aus verschiedenen Abweichungen von dem berühmten Bilde desselben Gegenstandes in der Dresdener Gallerie abnehmen lässt, etwas früher als dasselbe. Sehr begreiflich ist es aber, dass der Besteller die so trefflichen Bildnisse seiner Familie, grade in dieser religiösen Handlung, auch als theures Andenken in seiner Wohnung zu haben wünschte und Holbein mit einer Wiederholung desselben beauftragte. Dem in ziemlich dürftigen Verhältnissen befindlichen Künstler konnte dieses aber nur sehr willkommen sein, und so ist, meiner Ueberzeugung nach, das Bild in Dresden entstanden. Die Veränderungen, welche sich darin, im Vergleich zu jenem ersteren, vorfinden, sind recht eigentlich auf eine Betrachtung ganz in der Nähe, wie dieses die Aufstellung in einem Zimmer mit sich bringt, berechnet. Der Kopf der Maria ist in Form und Ausdruck lieblicher und milder, in der Behandlung, bei minderem Impasto, zarter und mehr in das Einzelne gehend. Letzteres gilt auch, mehr oder minder, von den meisten anderen Theilen. Nur der Kopf des Bürgermeisters hat etwas Hartes und Leeres. Der ziemlich roh und mechanisch behandelte Fussteppich dürfte endlich die Arbeit eines Gehülfen sein. Zwei andere, ebenfalls im Jahr 1526 ausgeführte, im Museum zu Basel befindliche Bilder, weichen in der Färbung und Malweise so entschieden von allen bisherigen Bildern Holbeins ab, und zeigen in der Zartheit des warmgelblichen Lokaltons, in dem stärkeren Gebrauch der Lasuren, und der grösseren Weiche der Umrisse einen so starken Einfluss der niederländischen Kunst, dass ein Kenner, wie der Herr von Rumohr, sie für Werke des Bernhart van Orley halten konnte. Das eine stellt ein schönes und reizendes Mädchen in zierlicher Tracht, angeblich das Bildniss eines Mitglieds der Familie Offenburg in Basel, mit der Aufschrift: „Lais corinthiaca",[1] No. 34, das andere dieselbe, etwas weniger reizend, als Venus mit dem ziemlich hässlichen Amor, No. 35, dar. Obwohl nur das letzte mit 1526 bezeichnet ist, stimmt das erste doch in jedem Betracht so mit diesem überein, dass sicher beide derselben Zeit angehören.

[1] Die Vermuthungen über diese Bezeichnung bei Hegner im angef. Werk S. 162 f.

Diese merkwürdige Erscheinung erklärt sich dadurch am Natürlichsten, dass Holbein, wahrscheinlich im September, bei einem längeren Aufenthalt in Antwerpen, die, jenen Bildern auffallend verwandte Malweise des Quintyn Massys kennen gelernt hatte. Jener, schon oben angeführte, Brief des Erasmus an seinen Freund Aegydius in Antwerpen ist nämlich vom 29. August datirt, und es heisst darin, dass, wenn Holbein den Quintyn Massys zu besuchen wünsche, und es ihm an Zeit fehlen sollte, ihn zu ihm zu führen, er ihm durch seinen Famulus dessen Haus zeigen lassen könne. Wer aber möchte zweifeln, dass ein, sich jedes neue Bildungselement so begierig aneignender, Künstler, wie Holbein, diese Gelegenheit nicht benutzt haben sollte? Einen längeren Aufenthalt in Antwerpen beweist schon das höchst lebendige und meisterlich ausgeführte, ebenfalls in Longfordcastle befindliche, Bildniss des Aegydius, welches, nach seiner ganzen Kunstform, nothwendig während dieses ersten Besuchs von Antwerpen gemalt sein muss.[1] Sehr wahrscheinlich hat er nun jene beiden kleinen Bilder, als höchst gelungene Versuche in dieser neuen Manier, seinem Gönner Amerbach, aus dessen Sammlung sie stammen, nach Basel geschickt.[2] Thomas Morus nahm den Künstler in seinem Hause, welches er sich in der Nähe von London an der Themse gebaut hatte, freundlich auf und behielt ihn längere Zeit bei sich, ohne ihn mit seinem Herrn, Heinrich VIII., bekannt zu machen.[3] Verschiedene Gründe hiezu liegen sehr nahe. Er wünschte, wie billig, vor allem für sich und die Seinen von dem grossen Talent des Künstlers Vortheil zu ziehen, zunächst aber ihn erst mit der Sitte und der Sprache des Landes bekannt zu machen, bevor er ihn in die grosse Welt einführte. Sicher malte er aber schon im ersten Jahre seines Aufenthalts auch andere, wahrscheinlich mit dem Kanzler enger befreundete Personen. Hierzu gehört, nach der ganzen, sich seinen letzten Arbeiten in Basel eng anschliessenden Kunstweise das Bildniss der Sir Bryan Tuke Miles, Schatzmeisters des Königs, wovon es zwei verschiedene, aber gleich treffliche Exemplare giebt. Das eine, welches ich im Jahr 1835, in England in der Sammlung Methuen in Corshamhouse sah,[4] ist bezeichnet: Brianus Tuke Miles.

[1] S. Treasures Th. IV. a. a. Orte. — [2] Die Sammlung Amerbach ist der wichtigste Bestandtheil des Museums von Basel. — [3] Indess nicht drei Jahre, wie van Mander a. a. Orte berichtet. — [4] Da später mehrere Bilder dieser Sammlung verkauft worden sind, weiss ich nicht, ob sich dasselbe noch dort befindet.

Anno Aetatis suae LVII., und dem Wahlspruch: „Droit et avant“. In den feinen Zügen herrscht eine leise Melancholie, welche sehr wohl mit dem Inhalt einer Stelle aus dem Buche Hiob auf einem Papier übereinstimmt, worauf er deutet: „Nunquid non paucitas dierum meorum finitur brevi?“ (Wird denn nicht bald mein kurzes Leben zu Ende gehen?). Er ist in Schwarz gekleidet mit Unterärmeln von einem goldnen Muster. Das Naturgefühl ist sehr fein, die Ausbildung meisterlich. Auf dem nicht minder schönen Exemplar in München, No. 143, Cabinette, fehlen die Inschriften auf dem Grunde gänzlich. Der Stelle aus dem Hiob ist aber Job. cap. 10 und IO. HOLPAIV hinzugefügt. Ein Todtengerippe, welches auf eine fast abgelaufene Sanduhr deutet, ertheilt dadurch eine Antwort auf jene Frage. Auch das leider im Fleisch verdunkelte Bildniss des Sir Henry Guildford in Hamptoncourt ist mit 1527 bezeichnet, und also ebenfalls im 1. Jahr von Holbeins Aufenthalt in England gemalt. Das Jahr 1528 bildet wieder einen Uebergang zu einer neuen Wendung in dem Kunstgange des Meisters. Das höchst vortreffliche Bildniss des Richard Southwell, Geheimeraths Heinrich VIII., in der Gallerie der Uffizien zu Florenz, welches ausser diesem Jahr, mit dem 10. Juli bezeichnet ist, dürfte unter den datirten Bildern dieses Jahrs das frühste sein. Es schliesst sich in Auffassung und Färbung noch eng an die des Sir Bryan Tuke Miles an. Diesem dürfte zunächst das des William Warham, Erzbischofs von Canterbury, im Louvre, No. 207, folgen. Es ist etwas breiter behandelt. Das mit demselben Jahr bezeichnete Bild des Astronomen Heinrich VIII., Nicolaus Kratzer, ebenda, No. 206, zeigt aber in den Formen eine grössere Auffassung und Vereinfachung, ist dagegen in der Färbung von einem zwar tiefen, aber ungleich minder klaren Braun. Aus diesen Bildnissen geht mit Sicherheit hervor, dass das Fest, wozu Thomas Morus Heinrich VIII. einlud um ihm die Bilder des Holbein zu zeigen und den Künstler selbst ihm vorzustellen, wovon uns van Mander erzählt,[1] spätstens in die erste Hälfte des Jahrs 1528 gefallen sein muss, indem er nicht alle jene Personen ohne Wissen des Königs hätte malen können. Der kunstliebende König fand ein so grosses Wohlgefallen an den Bildern, wie an dem Künstler, dass er ihn sogleich in seine Dienste nahm. Er erhielt ein Gehalt von 30 Pfund Sterling, eine für jene

---

[1] Ebenda Bl. 143 a.

Zeit ansehnliche Summe, eine Wohnung im Palast und ausserdem wurden ihm seine Bilder noch besonders bezahlt.[1] Von den ächten Bildern Holbein's von Heinrich VIII. in England dürfte das in der Sammlung des Lord Yorborough in London aus dieser früheren Zeit seines Aufenthalts daselbst herrühren. Das, durch Umfang und Reichthum des darauf Vorgestellten bedeutendste, mir bekannte Bild Holbeins in England, die sogenannten: „Ambassadors" in der Sammlung des Grafen Radnor in Longfordcastle, dürfte nach meiner Ueberzeugung in das folgende Jahr 1529 fallen.[2] Von den zwei Figuren in ganzer Person und in Lebensgrösse, welche neben einander stehen, soll der in einer reichen Kleidung und mit dem Orden des heiligen Michael, nach einer, mir vom Lord Folkestone, dem Sohn des Lord Radnor mitgetheilten Nachricht, Sir Thomas Wyatt, einer der gelehrtesten und gebildetsten Männer seiner Zeit in England sein. Der andere macht nicht allein in dem Charakter und dem einfacheren Anzuge den Eindruck eines Gelehrten, sondern einige, ganz wie auf dem Bilde des Kratzer behandelte mathematische Instrumente, ein Globus und einige Blaseinstrumente, geben über sein besonderes Fach näheren Aufschluss. In der Auffassung der Formen ist es gleichfalls dem Bildniss des Kratzer nahe verwandt, doch ist es klarer in der gelblich bräunlichen Färbung des Fleisches, und sehr bequem in den Motiven. Auch das in der Auffassung so lebendige und energische, in der Modellirung so kräftige Bildniss des Bischofs Fisher in der Sammlung des Lord Northwick in Thirlestaine House,[3] möchte dieser Zeit angehören. Leider lässt die schlechte Beleuchtung kein näheres Urtheil über das Bild in Barbershall, der Gildestube der Barbiere in London, durch die Anzahl der 18 lebensgrossen Portraite der Mitglieder der Gilde, welche vom König Heinrich VIII. die Urkunde über ihre Privilegien erhalten, eins der reichsten des Künstlers, zu. Muthmasslich möchte ich es indess an dieser Stelle einreihen.[4] In diesem Jahr reiste Holbein, wahrscheinlich im August,[5] zu einem Besuch nach Basel. Ohne Zweifel malte er während seines damaligen Aufenthalts das im dasigen Museum unter No. 32, befindliche Bildniss seiner Frau und seiner zwei Kinder[6] Dieses Gemälde ist für alle, welche sich in der Schätzung eines Kunstwerks nicht durch das darin Dargestellte,

---

[1] Walpole Anecdotes Th. I. S. 161 und 110. — [2] S. Treasures Th. III. S. 138. Th. IV. S. 359. — [3] Treasures Th. III. S. 210. — [4] Ebenda Th. II. S. 328. — [5] Vergl. Hegner im angef. Werke S. 284 f. — [6] S. Kunstw. und Künstler in Deutschland Th. II. S. 277 f.

sondern durch das Maass der darin aufgewandten Kunst bestimmen lassen, ein Gegenstand grosser Bewunderung, denn die reizlose und verdriessliche Frau mit gerötheten Augen, das unschöne Mädchen und der verkümmerte Knabe sind gewiss nicht anziehend. Die Auffassung ist aber von einer so einfachen, anspruchlosen Wahrheit, die Wiedergabe der völligen Formen so meisterhaft, die Färbung, mit etwas grauen Schatten, so hell und klar, die Behandlung so frei und leicht, dass man sich ihnen zu Lieb jene Unschönheit der Dargestellten gern gefallen lässt, ja selbst das sehr Zufällige und Kunstlose der Anordnung in den Kauf nimmt. Der einseitige Realismus befindet sich hier auf seiner vollen Kunsthöhe. In dieser Zeit dürfte er auch das Bildniss des Erasmus ebenda No. 28, ausgeführt haben. In einem Briefe desselben an Thomas Morus vom 5. September 1529, bezeugt er seine grosse Freude über eine, ihm von Holbein mitgebrachte Darstellung desselben mit seiner ganzen Familie.[1] Diese ist wohl ohne Zweifel der, jetzt im Museum zu Basel sehr geistreich mit der Feder ausgeführte, Entwurf[2] zu dem berühmten, leider jetzt verschollenen Gemälde, von dem man sich indess durch eine alte, in vielen Theilen vortreffliche Copie in Nostall Priory, dem Sitze der Familie Wynn, in Yorkshire, noch eine sehr gute Vorstellung machen kann.[3] Dasselbe enthält in bequemer Anordnung zehn ganze, lebensgrosse Figuren von ausserordentlicher Wahrheit und Lebendigkeit der Köpfe, grosser Freiheit der Motive und meisterhafter Durchführung aller Theile Da das Alter des Sir Thomas auf jener Zeichnung auf 50 Jahr angegeben ist, mag er nur diesen Entwurf im Jahr 1529, das Gemälde aber erst nach seiner Rückkehr nach England im Jahr 1530, in welchem er jenes Alter wirklich erreichte, ausgeführt haben. Aus demselben Jahr rührt auch das in dem Helldunkel so ausgebildete, in der Modellirung so feine Bildniss des Dr. Stokesby, Bischofs von London, in Windsorcastle, her.[4] Nach der ganzen Kunstform möchte er das meisterhafte Bildniss König Heinrich VIII. zu Warwickcastle ebenfalls etwa um dieselbe Zeit gemalt haben. Das Jahr 1532 bildet den Uebergang zu einer neuen Wandelung in Holbeins Kunst. Das mit diesem Jahr bezeichnete Bildniss des Kaufmanns Stallhof in Windsorcastle verbindet mit zunehmender Feinheit der Zeichnung

[1] S. Hegner a. a. Orte S. 235. — [2] S. Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. II. S. 284. — [3] S. Treasures Th. III. S. 333 ff. — [4] S. ebenda Th. II. S. 431.

noch einen bräunlichen Localton des Fleisches.[1] In dem höchst meisterlichen, in London ausgeführten, und mit demselben Jahr bezeichneten Bildniss des Kaufmanns Georg Gysen mit sehr reichem Beiwerk im Museum zu Berlin, No. 586, hat Holbein, über dem Bestreben möglichst fein im Einzelnen zu modelliren, jenen ihn darin störenden, bräunlichen, mit einem kühlen, aber sehr klaren Ton vertauscht, welchen er auch in den folgenden Jahren treu bleibt. Sehr nahe diesem verwandt ist ein feines weibliches Bildniss in einem Pelz mit rothem Kleide und einem Schleier, einen Rosenkranz in der Hand, in der Gallerie zu Kassel, No. 50. In den Bildnissen aus dem Jahre 1533 werden die Schatten und Halbtöne noch grauer und schwerer. Dahin gehört das Bildniss des Geryck Tybis in der kaiserlichen Gallerie zu Wien, der, hinter einem Tische stehend, im Begriff ist, einen Brief zuzusiegeln. Auf einem Papier befindet sich das Jahr 1533, der Name und das Alter des Vorgestellten. Mit demselben Jahr ist auch das Bildniss eines jungen Mannes in schwarzer Tracht und Mütze in Windsorcastle bezeichnet.[2] Wegen der grossen Uebereinstimmung mit diesen beiden möchten auch die folgenden, höchst meisterlichen Bildnisse aus demselben Jahre herrühren. Das Bildniss des Sir Henry Guilford in Windsorcastle,[3] das berühmte Bildniss des Thomas Morritt, Goldschmied Heinrich VIII., in der Gallerie zu Dresden,[4] das Bildniss des sehr ernsten John Chambers, Leibarztes Heinrich VIII,[5] in der kaiserlichen Gallerie zu Wien, endlich das Bildniss eines ganz von vorn genommenen Mannes im Palast Pitti, Saal der Ilias. Das schönste, mir aus dieser Zeit bekannte, weibliche Bildniss ist endlich das der Lady Vaux in Hamptoncourt.[6] Mit dem Jahr 1533 ist auch die im Mittelalter sehr beliebte Vorstellung eines Glücksrades in Wasserfarben, geistreich aufgefasst und gemacht, in Chatsworth dem Landsitz des Herzogs von Devonshire bezeichnet.[7] In Folge der glänzenden Anerkennung, welche das Talent Holbeins in England gefunden, kam er auch in Basel zu grösserer Geltung. In einem sehr freundlichen Schreiben, vom 2. September 1532, fordert ihn der Magistrat auf, wieder nach Basel zurückzukehren, und verspricht ihm, um ihn dort für die Zukunft festzuhalten, vorläufig ein Jahrgehalt von dreissig

---

[1] S. Treasures Th. II. S. 431. — [2] S. ebenda Th. II. S. 431. — [3] S. ebenda Th. II. S. 431. — [4] In der Sammlung des Grafen Arundel, von Hollar gestochen. — [5] Ebenfalls von Hollar gestochen. — [6] S. Treasures Th. II. S. 361. — [7] S. ebenda Th. III. S. 351.

Stücken Geldes. Der Künstler kam dieser Aufforderung erst im Jahr 1533 nach, als er seinen Herrn, den König, bei der berühmten Zusammenkunft mit dem Könige Franz I., begleitete.[1] Bei der grossen Gunst, worin er fortwährend bei dem Könige stand, bei dem ansehnlichen Gewinnst, welchen ihm auch sonst der Aufenthalt in England gewährte, ist es sehr begreiflich, dass er, sobald als möglich, dahin zurückkehrte. In den nächsten Jahren führte er wahrscheinlich das einzige umfassendere Werk aus,[2] worin er Gelegenheit hatte, sein Talent für die Historienmalerei in England zu zeigen. In Auftrag seiner Landsleute, der Genossenschaft der deutschen Hansa in London, malte er nämlich für den Festsaal ihres, unter dem Namen des Steelyards bekannten, Gebäudes auf Leinwand in Leimfarben zwei grosse Bilder, den Triumph des Reichthums und den Triumph der Armuth. Diese Bilder waren von einer Vortrefflichkeit, dass Federigo Zucchero, nach dem Zeugniss des van Mander,[3] sie denen von Raphael gleich achtete und sich mit der Feder Copien davon nahm. Auch van Mander bewundert sie nicht weniger, und in der That wird diese Bewunderung sowohl durch die, in den letzten Jahren für die Kupferstichsammlung des brittischen Museums erworbene, höchst meisterlich mit der Feder ausgeführte Zeichnung Holbeins,[4] welche in der Kunstform zwischen Mantegna und Raphael mitten inne steht, als durch die trefflichen Zeichnungen Vorstermanns, im Besitz von Sir Charles Eastlake in London, nach beiden Triumphen, vollständig gerechtfertigt. Die Compositionen sind mit vielem Stylgefühl im Raum vertheilt, die Motive sprechend und graziös, das Kalte solcher Allegorien durch die Individualisirung der Köpfe glücklich vermieden. Die Bilder selbst wurden, als das gemeinsame Leben der deutschen Kaufleute aufgehört hatte, von dem Vorstande derselben, wie urkundlich von dem Dr. Lappenberg festgestellt worden ist,[5] am 22. Januar des Jahrs 1616 dem Prinzen von Wales, Heinrich, zum Geschenk gemacht. Dieses ist die letzte

[1] S. Hegner im angef. Werk S. 242 ff. — [2] Ich bin geneigt es aus dieser Zeit zu halten, weil der Künstler darin auf der grössten Höhe seiner Entwickelung erscheint. Der Umstand, dass Horace Walpole in einer der Frauen auf dem Bilde des Triumphes des Reichthums eine Aehnlichkeit mit der Königin Anna Boleyn gefunden, wodurch die Bilder in die frühere Zeit des Meisters gehören würden, kann mich in dieser Ansicht nicht irre machen, indem diese Beobachtung nur nach den Zeichnungen Vorstermanns, welche er besass, gemacht worden ist. — [3] Schilderboek Blatt 144 a. — [4] Treasures Th. IV. S. 36. — [5] In seiner trefflichen Schrift: Urkundliche Geschichte des Hansischen Stahlhofes zu London. Hamburg 1851. I. Th. 4. S. 83. Die gewöhnliche Annahme, dass die Bilder in jenem Festsaal (Banketting Hall) bei dem grossen Feuer vom Jahr 1666 verbrannt seien, wird hierdurch widerlegt.

sichere Nachricht, welche wir von ihnen haben, denn, wenn dieselben gleich wahrscheinlich, nach dem, schon zwei Jahre später erfolgten Tod jenes Prinzen, in den Besitz seines Bruders, des Königs Karl I., übergegangen, und, wie Lappenberg aus dem Umstande schliesst, dass sie unter den von Cromwell verkauften Kunstwerken dieses Königs nicht erwähnt werden, in dem Brande des Schlosses Whitehall im Jahr 1697 zu Grunde gegangen sein dürften, so ist es doch sehr auffallend, dass sie unter den Bildern des Holbein in dem bekannten Katalog der Kunstsammlungen Karl I. von dem Aufseher derselben Vanderdoort, wo doch mehrere, minder bedeutende Bilder Holbeins, selbst zwei Miniaturen, aufgeführt werden,[1] gar nicht erwähnt werden. — Nach dem Jahr 1533 hat Holbein nur sehr selten seine Bilder mit der Jahrszahl bezeichnet. Dass er indess im Jahr 1536 noch die oben bezeichnete Kunstweise beibehalten, beweist das Bildniss der Jane Seymour, Gemahlin Heinrichs, in der kaiserlichen Gallerie zu Wien, welches diese Königin in sehr reicher Tracht, wobei er viel Gold gebraucht, vorstellt. Der Localton des Fleisches ist hier kalt, indess doch sehr klar, die Schatten entschieden grau, die Handschrift des Pinsels von grösster Präcision. Ungefähr aus derselben Zeit dürfte das Bildniss des Königs, in ganzer, lebensgrosser Figur, welches ihn, wie alle, in steifer, repräsentirender Stellung darstellt, im Besitz des Herrn Henry Danby Seymour in London, herrühren.[2] Die Bildnisse Holbeins vom Jahr 1539 an beweisen, dass er, entweder von anderen aufmerksam gemacht, oder aus eigner Wahrnehmung, statt des zu kalten Lokaltons seiner Fleischtheile einen zartröthlichen, von grosser Klarheit annahm, wobei er indess die grauen Schatten beibehielt. Vielleicht übte der Anblick seiner früheren, warm colorirten Bilder in Basel, welches er in Folge eines sehr ehrenvollen Schreibens des Magistrats,[3] im September des Jahrs 1538 zum letzten Mal, wenn gleich nur auf kurze Zeit,[4] besuchte, einigen Einfluss auf diese Veränderung aus. Ein Beispiel dieser

[1] Vergl. den Abdruck dieses Verzeichnisses am Ende des ersten Bandes meiner Kunstwerke und Künstler in England unter Holbein. — [2] S. Treasures Th. II. S. 241. — [3] S. dieses Schreiben bei Hegner S. 246 ff. — [4] Dieses, und wie glücklich sich Holbein in England fühlte, geht aus folgender Stelle eines, in der Mitte des September 1538 von dem damals in Basel studirenden Gualters an den Antistes Bullinger zu Zürich geschriebenen Briefes hervor. „Venit nuper Basileam ex Angli Joannes Holbein, adeo felicem ejus regni statum praedicans, quod aliquot septimanis exactis rursum eo migraturus est.“

neuen Weise gewährt das in Lebensgrösse, in ganzer Figur, sicher im Jahr 1539 ausgeführte[1] Bildniss von Christine, Wittwe des Herzogs von Mailand, um deren Hand der König nach dem Tode der Jane Seymour anhalten liess, in Arundelcastle, dem Sitz des Herzogs von Norfolk.[2] Die Hände sind von besonders feiner Zeichnung. In noch höherem Maasse tritt aber dieser zartröthliche Ton in dem schönen, sicher im Jahr 1540 ausgeführten, Bilde der Anna von Cleve, vierten Gemahlin des Königs im Louvre, No. 211, hervor.[3] Vortreffliche Bildnisse in dieser Weise sind ausserdem die, König Edward VI. als Kind in Sionhouse,[4] in der Sammlung des Lord Yarborough in London,[5] und in dem Schlosse Herrenhausen in der Nähe von Hannover, desselben Herrn, als Knaben in Burleighhouse,[6] so wie die, König Heinrich VIII. in Petworth,[7] und in Serlby, letzteres mit dem Jahr 1543 bezeichnet,[8] endlich das Bildniss einer jungen Frau, in dunkler Kleidung, mit einer goldverzierten Haube und einem goldnen Brustschmuck, in halber Lebensgrösse, in der Gallerie zu Wien. Ungefähr im Jahr 1546 trat noch einmal und zuletzt eine Veränderung in der Art des Colorirens seiner Bildnisse ein, insofern er, auch hier mit Beibehaltung der grauen Schatten, dem Fleische einen hellgelblichen Lokalton gab. Bildnisse dieser Art sind das Heinrich VIII. in Windsorcastle, so wie das seines Sohns Edward VI., ebenda.[9] In diese Zeit fällt auch das grosse Bild in Bridewell Hospital mit Edward als König. Der üble Zustand und die hohe Stelle dieses Werks, des umfangreichsten aus der spätesten Zeit Holbeins, lassen indess ein näheres Urtheil nicht mehr zu.[10]

Auch als Miniaturmaler, worin er nach van Mander,[11] seinen Lehrer Lucas, den er am Hofe Heinrich VIII. fand, in kurzer Zeit weit übertraf, war Holbein von seltenster Vortrefflichkeit. Ich begnüge mich hier nur die Bildnisse Heinrich VIII. und der Anna von Cleve zu nennen, welche sich in der Sammlung des Colonel Meyrick in England befinden. Letzteres nennt Walpole, das allervollkommenste von allen Werken Holbeins.

---

[1] Dieses erhellt aus einer gleichzeitigen Notiz vom 30. Dezember dieses Jahrs, dass Holbein für eine Reise nach Hochburgund von dem Könige 10 Pfund Sterling erhalten habe. Walpole Anecdotes Th. I. S. 161. — [2] S. Treasures Th. III. S. 29. — [3] S. Kunstwerke und Künstler in Paris S. 552. Dieses Bild ist von Hollar gestochen. — [4] S. Treasures Th. V. S. 269. — [5] Ebenda Th. IV. S. 67. — [6] Ebenda Th. III. S. 407. — [7] Ebenda III. S. 41. — [8] Ebenda Th. IV. S. 517. — [9] Ebenda Th. II. S. 31 f. — [10] Für verschiedene sonstige Portraite von Holbein muss ich auf die Notizen in meinen Treasures verweisen. — [11] Im angef. Werk, Blatt 143 b.

Wie früh er schon das individuelle Leben als Zeichner aufzufassen verstanden, beweisen die, sämmtlich noch in Augsburg in Silberstift gezeichneten Bildnisse eines Skizzenbuchs in der königl. Kupferstichsammlung zu Berlin. Wie Ausserordentliches er aber später darin geleistet hat, davon legen die 89, in der königlichen Sammlung zu Windsor befindlichen Bildnisse, von Personen vom Hofe Heinrich VIII. und sonstiger englischer Zeitgenossen, ein glänzendes Zeugniss ab. Bei der Mehrzahl ist nur rothe Kreide und Tusche in Anwendung gekommen, mit diesen einfachen Mitteln aber in Lebendigkeit der Auffassung, in Feinheit des Naturgefühls, in Leichtigkeit und Sicherheit des Machwerks Bewunderungswürdiges geleistet.[1] Leider haben viele dieser Zeichnungen sehr gelitten. Ueber die besonders ausgezeichneten habe ich anderweitig einige Notizen gegeben.[2]

Von dem Reichthum des holbeinschen Geistes als Erfinder gewähren uns nur seine Zeichnungen, vor allen aber die nach denselben gemachten Holzschnitte und Kupferstiche eine Vorstellung. An Zeichnungen dieser Art befindet sich der grösste Schatz im Museum zu Basel.[3] Ein wüthender Kampf von Landsknechten, No. 35, beweist uns, mit welcher furchtbaren Wahrheit er solche augenblickliche Aeusserungen der höchsten Leidenschaft wiederzugeben verstanden hat. Es ist die geistreichste und lebendigste Vergegenwärtigung jener alten Schweizer, welche die Macht von Burgund brachen, und deren Waffengewalt lange für unwiderstehlich gehalten wurde. Ungleich grösser und ebenfalls trefflich ist eine Schlacht von Landsknechten in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht zu Wien. Auch ein Mahl von Landsknechten mit der Feder gezeichnet und angetuscht, vom Jahr 1522, ebenda, ist höchst lebendig und geistreich. Von biblischen Gegenständen zeichnet sich in Basel durch Reichthum und Schönheit der Composition eine Kreuztragung, durch Adel des Gefühls eine Maria mit dem Christkinde aus. Besonders wichtig, wenn gleich von sehr ungleichem Werth, ist eine reiche Folge von mit der Feder und Tusche gemachten Cartons zu Glasgemälden von sehr kräftiger Wirkung. Sieben ähnliche Cartons, die Passion darstellend, ebenfalls aus der früheren Zeit des Meisters, befinden sich in der Kupferstichsammlung des britischen Museums.[4]

---

[1] Die Stiche des Bartolozzi in dem bekannten Werk von Chamberlaine sind zwar schätzbar, geben aber von diesen Eigenschaften nur eine schwache Vorstellung. — [2] S. Treasures Th. II. S. 448 ff. — [3] S. Kunstw. und Künstler in Deutschland Th. II. S. 283—291. — [4] S. Treasures Th. I. S. 236.

Mit welchem edlen Geschmack er Vorgänge aus dem Leben behandelte, beweisen drei Zeichnungen an derselben Stelle, eine Frau mit drei Kindern, eine andere im Bette mit sechs Kindern, und Heinrich VIII. allein bei Tafel. [1] Unter den Kupferstichen nach seinen Zeichnungen hebe ich als Beispiel, in welchem Grade er reichen, historischen Compositionen gewachsen war, nur den Besuch der Königin von Saba bei Salomo von Hollar hervor. Weit die grösste Fülle von Compositionen gewähren indess die reichen Folgen der, nach seinen Zeichnungen, zum Theil von höchst geschickten Händen, vor allen von Hans Lützelburger, ausgeführten Holzschnitte, [2] welche, mit wenigen Ausnahmen, der Zeit vor seiner Uebersiedelung nach England angehören. Die eigenthümlichsten und geistreichsten Erfindungen enthält die Folge des Todtentanzes, welche, mit Ausnahme von einzelnen früheren Probedrucken, zuerst in 41 Blättern in Lyon herausgekommen, und in einer anderen, ebenda im Jahr 1547 erschienenen Ausgabe um 12 Blätter vermehrt worden sind. Von dem in diesen Erfindungen herrschenden Geiste ist schon oben die Rede gewesen. Dieser Gegenstand sagte der Sinnesweise Holbeins in dem Maasse zu, dass er denselben noch in ganz verschiedenen Compositionen, in einem ebenfalls in Holz geschnittenen Alphabet, und auf einer, in mehreren Exemplaren vorhandenen, Zeichnung für eine Dolchscheide behandelt hat. Auch eine Frau mit dem Tode, wunderschön mit Weiss und Schwarz auf grauem Papier gezeichnet, vom Jahr 1525 in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht dem Hans Lützelberger beigemessen, halte ich von der Hand des Holbein. Nächstdem verdienen die Holzschnitte zum alten Testamente, deren älteste, ebenfalls im Jahr 1538 in Lyon erschienene Ausgabe 90 Vorstellungen enthält, von denen indess die ersten vier die des grösseren Todtentanzes sind, wegen der ausgezeichneten Erfindungen hervorgehoben zu werden. Ihnen schliessen sich würdig die Holzschnitte zu zwei anderen Alphabeten an, deren das eine Tänze von Bauern, das andere Tänze von Kindern enthält. Die so höchst seltnen Holzschnitte zu dem Katechismus des Erzbischofs Cranmer sind ungleich minder

---

[1] S. Treasures Th. IV. S. 36 f. — [2] In dieser Ansicht schliesse ich mich Sotzmann im Tübinger Kunstblatt 1836, No. 30 — 32, und P. Vischer ebenda 1838, No. 50 — 54, 1843, No. 15 und 102, 1846, No. 27 an. Dagegen behaupten andere, an deren Spitze von Rumohr steht, Holbein sei selbst Formschneider gewesen. S. Rumohr, H. Holbein in seinem Verhältnisse zum deutschen Formschnitt. Leipzig 1836, und eine Erwiderung gegen Sotzmann, ebenda.

bedeutend. Unter den einzelnen Holzschnitten, welche auf eine Erfindung von Holbein schliessen lassen, nenne ich nur das Bildniss des Erasmus mit dem Terminus und zwei Dolchscheiden.

Schliesslich erwähne ich noch, dass Holbein eine grosse Anzahl von Zeichnungen für Hausgeräth, Kamine, Wanduhren, besonders aber für Waffen- und Goldschmiede gemacht hat, welche, sowohl in den Formen einer sehr ausgebildeten Renaissance, als in den daran angebrachten Figuren, eine Fülle geistreicher Erfindungen enthalten. Höchst vorzügliche Beispiele dieser Art befinden sich in der Kupferstichsammlung des britischen Museums und in der dortigen Bibliothek.[1]

Dieser grosse Künstler starb in London im Jahr 1554 an der Pest. Nach dem zuverlässigsten unter seinen Bildnissen, der, in rother und schwarzer Kreide gemachten, Zeichnung im Museum zu Basel, No. 16, welche ihn noch in jüngeren Jahren darstellt, war er ein Mann von wohlgebildeten und regelmässigen Zügen, worin sich ein klarer, lebensfroher Charakter und eine ruhige Entschiedenheit ausspricht.[2]

Obwohl Holbein, dadurch, dass er seine Vaterstadt Augsburg schon früh verliess, und auch in Basel nur zehn Jahre verweilte, keine eigentliche Schule gründen konnte, so haben sich doch einige Maler offenbar nach ihm gebildet. So in Augsburg Christoph Amberger, geboren zu Nürnberg 1490, gestorben 1563. Als Bildnissmaler nimmt er eine vorzügliche Stellung ein. Wenn er dem Holbein an Energie der Auffassung, an Feinheit der Zeichnung nachsteht, so ist er ihm dagegen bisweilen in der Klarheit und Wärme der Färbung fast überlegen. Beispiele dieser Art sind das Bildniss des berühmten Geographen Sebastian Münster im Museum zu Berlin, No. 583, und das Kaiser Karl V. in der Gallerie zu Siena. Als Historienmaler ist er minder bedeutend, wenn gleich ein Altarbild von 1554, Maria mit dem Kinde von Heiligen umgeben, an der Wand der Chorsacristei des Domes zu Augsburg, mit Geschick componirt, gut gezeichnet und in den Köpfen von feiner und edler Bildung ist. Das religiöse Gefühl in denselben ist wahr, aber schwächlich, die Färbung klar. Er bezeichnet als Historienmaler den Uebergang von der altdeutschen zur moderneren Kunstweise, welche letztere sich in dem Altarbilde von ähnlichem

---

[1] Näheres darüber Treasures Th. I. S. 203, 236. Th. IV. S. 37 f. — [2] Ein treuer Kupferstich danach befindet sich an der Spitze des Buches von Hegner.

Gegenstande in der Annenkirche zu Augsburg vom Jahr 1560 noch mehr ausspricht.[1] In der Schweiz zeigen die tüchtigen Bildnisse des Hans Asper den Einfluss Holbeins. Beispiele hiervon gewähren die Portraite Zwinglis und seiner Frau in der Bibliothek zu Zürich, welche ich indess nicht gesehen habe.

Ein anderer Schweizer Maler, Nicolaus Manuel, genannt Deutsch, aus Bern, geboren 1484, gestorben 1530, nimmt dagegen eine ungleich unabhängigere Stellung ein.[2] Obwohl ein dem Holbein verwandtes, auf das Realistische gerichtetes Talent, ist er doch in der Geistesart wesentlich von ihm verschieden. Auch er behandelte an der Kirchhofsmauer des Dominikanerklosters zu Bern in 46 grossen Frescobildern den Todtentanz mit vielem Humor. Doch hat dieser nicht die furchtbar bittere Ironie des Holbeinischen, sondern ist von mehr gutmüthiger und leichter Natur. So streichelt der Tod dem Abt das fette Kinn, mit dem Kriegsmann marchirt er, das Kind lockt er mit den lustigen Weisen seiner Pfeife. Alle, bis auf den sich widersetzenden Narrn, lassen sich daher dieses Gebahren des Todes ruhig gefallen. Leider ist dieses Werk nur noch in Kopien vorhanden.[3] Da Manuel nicht bloss Maler, sondern auch Dichter, Krieger, Staatsmann und Reformator war, ist er in der Kunst nicht entfernt zu der Durchbildung von Holbein gelangt, dem er auch an Schönheitssinn weit nachsteht. Seine Bilder sind von sehr ungleichem Werth. In seinen reichen und öfter schönen landschaftlichen Hintergründen möchte man einen Einfluss des Tizian erkennen, bei dem er sich um das Jahr 1511 in Venedig eine Zeitlang aufhielt. Im Museum zu Basel kann man ihn vollständig kennen lernen. Die Enthauptung des Johannes, No. 70, ist in der Auffassung, wie die Salome mit Widerwillen das blutige Haupt von dem halbabgewendeten Henker empfängt, fein, in der Ausführung, in einer trefflichen Färbung, sehr sorgfältig. Letzteres gilt auch von David und Bathseba, No. 68, von 1517, welches einfarbig mit Lichtern in Weiss gemalt ist. Eine ebenso behandelte Lucretia von demselben Jahr, No. 69, zeigt dagegen sehr plumpe und ungeschlachte Formen. Von zwei anderen, in Leimfarben auf Leinwand gemalten, Bildern macht das eine, welches zwei Vorgänge aus der Geschichte von Pyramus und Thisbe dar-

---

[1] S. Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. II. S. 62 und 67. — [2] S. Dr. C. Grüneisen, Nicolaus Manuel. Stuttgart 1837. S. 156—194. — [3] Hienach sind zu Bern bei R. Haag und Comp. Lithographien erschienen.

stellt, No. 66, den Eindruck einer Parodie, indem die Figuren in stattlicher, oberdeutscher Tracht erscheinen. Das andere, sorgfältiger behandelt, stellt die heilige Anna mit Maria, dem Kinde und Heiligen in Wolken dar, welche von einer Anzahl Andächtiger verehrt werden, No. 67. Beide Bilder zeichnen sich durch die reichen Landschaften aus. Wie glücklich er auch gelegentlich reichere Compositionen aus dem gemeinen Leben behandelte, zeigt eine grosse, in Oel auf Leinwand gemalte Bauernhochzeit im Besitz der Familie Manuel in Bern. Ebenda lernt man ihn auch in seinem eignen Bildniss auf der Stadtbibliothek als tüchtigen Portraitmaler kennen. Den lebhaften Antheil, welchen er an der Reformation in seinem Vaterlande nahm, bezeugte er auch gelegentlich durch seine Kunst. So besitzt Dr. Grüneisen in Stuttgart eine die Auferstehung Christi darstellende Zeichnung, worauf anstatt der Kriegsknechte, sich Priester und Mönche mit ihren Buhlerinnen am Grabe befinden, welche beim Anblick Christi auseinander stieben.

Auch der in Ulm blühende Zweig der schwäbischen Schule, brachte in dieser Epoche noch einen sehr ausgezeichneten Künstler hervor, nämlich den Martin Schaffner, welcher etwa von 1499 bis 1535 thätig war.[1] Auch er gehört der realistischen Richtung an, und geht in seiner früheren Zeit nicht über eine wahre, etwas gewöhnliche portraitartige Bildung seiner Figuren heraus. Von dieser Art ist eine Anbetung der heiligen drei Könige in der Moritzkapelle zu Nürnberg, No. 52. Schon ziemlich früh zeigt er viel Sinn für die Darstellung von Jungfrauen in fröhlicher Unschuld. Ein Beispiel dieser Art gewähren fünf jugendliche Heilige mit einer alten im Museum zu Berlin, No. 1234 a. Später bildete er seinen Sinn für Schönheit und die feine und edle Darstellung geistiger Affekte, wahrscheinlich in Folge des Anblicks der Werke des Borgognone in Mailand und Pavia, noch ungleich mehr aus. Die schönsten Zeugnisse hiefür bieten vier Bilder vom Jahr 1524 aus der Praelatur von Wetterhausen in der Pinakothek zu München, No. 7, 18, 25, 36. In allen diesen Bildern herrscht im Fleisch mehr oder minder ein heller, kühler Ton von grosser Feinheit vor, und gehört auch meist die Gesammtstimmung der kühlen Tonleiter an. In der ganzen Zusammenstellung der Farben gewahrt man einen entschiedenen Einfluss des Hans Burgkmair. Schaffner war

[1] Vergl. Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben S. 53 ff.

auch im Portrait ein tüchtiger Meister. Hiervon geben sein, in der Auffassung feines, in der Modellirung noch etwas flaches Bildniss eines Grafen von Oettingen in der Pinakothek, No. 156, vom Jahr 1508, und seine, ungleich lebendigeren und in der Farbe kräftigeren Bildnisse in der Besser'schen Kapelle und in der Sacristei des Münsters zu Ulm Zeugniss.

Eine ganz eigenthümliche Stellung nimmt endlich der etwa um 1470 zu Gmünd geborene und 1552 zu Strassburg gestorbene Hans Baldung, genannt Grien, in der schwäbischen Schule ein. Kein anderer Meister derselben zeigt, sowohl in der Auffassung, als in der Art der Zeichnung und Behandlung, einen so grossen Einfluss des Albrecht Dürer. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass er sich eine Zeitlang in Nürnberg in dessen Schule befunden hat. Er steht besonders in Rücksicht des Gefühls für Schönheit, für Harmonie der Farben und für Haltung den anderen Meistern der schwäbischen Schule nach. In seinen Köpfen wiederholt er zu häufig eine, in den einzelnen Theilen zu ausgeladene und rundliche, wenig ansprechende Form. Bei weitem sein Hauptwerk ist der grosse, mit 1516 bezeichnete Hauptaltar im Freiburger Münster.[1] Das Mittelbild stellt die Krönung Mariä durch Gottvater und Christus und schwebende Engel, welche musiciren dar. Das lichte Wolkenmeer, welches sie trägt, löst sich, bei näherer Betrachtung, in lauter Köpfen von Cherubim auf. Die Innenseiten der Flügel enthalten die zwölf Apostel in Verehrung, tüchtige Charakterköpfe. Die Aussenseiten der Flügel und zwei feststehende Seitenbilder sind durch die Verkündigung, die, wie es scheint, von anderer Hand, die Heimsuchung, die Geburt und die Flucht nach Aegypten, geziert. Bei der Heimsuchung ist der liebliche Ausdruck der Jungfrau, und das stille, milde Antlitz der Elisabeth von grossem Reiz. Bei der Geburt geht das Licht vom Kinde aus. Ausserdem wird die Gruppe von hellem Mondschein beleuchtet. Auch hier ist der Ausdruck der Maria und der fünf Engel von grosser Zartheit. Vor allem aber ist, sowohl wegen der schönen und eigenthümlichen Composition, als wegen der gelungenen Ausführung, die Flucht nach Aegypten hervorzuheben. Ein Engel, welcher sich von einer Dattelpalme, worauf vier andere herumklettern, auf das Maulthier herabgeschwun-

[1] S. über das Leben dieses Meisters und dieses Werk, Schreiber, das Münster zu Freiburg, 2. Auflage, und das Münster zu Strassburg, 2. Auflage, Textheft S. 75.

gen hat, reicht dem, sich an die Mutter schmiegenden, Kinde Früchte. Auf der Rückseite enthält die Mitte eine, nach der Composition Dürers, trefflich ausgeführte Kreuzigung, die Flügel die Heiligen Martin, Georg, Johannes den Täufer und Hieronymus, grossartige, charaktervolle Gestalten. Auch die Bildnisse der Stifter auf der Altarstaffel, unter der Kreuzigung, in Verehrung der heiligen Jungfrau, sind sehr lebendig. Gelegentlich verfällt Grien in widrige Uebertreibungen, wie auf den Steinigern in der, im Kopf des Heiligen edlen, in der Färbung sehr kräftigen Steinigung des Stephanus im Museum zu Berlin, No. 623, vom Jahr 1522. Ebenda befindet sich eine Kreuzigung von ihm, No. 603, vom Jahr 1512, und ein trefflicher Carton zu demselben Gegenstande bewahrt das dortige Kupferstichkabinet. Ein grossartiges Beispiel wie sehr diesem Meister der Hang zum Phantastischen inne wohnte, gewähren die grossen Flügel eines Altars auf der Bibliothek zu Colmar, besonders die Versuchung des heiligen Antonius. Der andere Flügel, dieser Heilige im Gespräch mit dem Einsiedler Paulus, zeichnet sich besonders durch die schöne Landschaft aus. Auch zwei Frauen mit Skeletten im Museum zu Basel, trefflich gemacht, aber sehr widrig, gehören dieser Richtung an. Das beste, mir von ihm bekannte Portrait ist das eines blonden Jünglings, vom Jahr 1515 in der Gallerie zu Wien. Trockner ist das eines Markgrafen von Baden in der Pinakothek, No. 148, Cabinette, vom Jahr 1517. Hans Baldung kommt in der Präcision des Machwerks in seinen Zeichnungen dem Dürer nahe, steht ihm indess in der Correctheit der Zeichnung weit nach. Er hat auch mit vielem Geschick zwei Blätter gestochen und eine ansehnliche Zahl, meist religiöse, aber auch weltliche Gegenstände, für den Holzschnitt gezeichnet. [1]

Die Malerei am Niederrhein und in Westphalen.

Die Nachbarschaft der Niederlande übte auch in dieser Epoche einen so übermächtigen Einfluss auf diese Gegenden aus, dass die Maler keineswegs eine so entschiedene Eigenthümlichkeit entwickelten, als dieses in den betrachteten Schulen der Fall war. Beson-

[1] Bartsch führt, Th. VII. S. 305, 59 Blätter auf.

ders ist von Belgien aus der Einfluss des Quintin Massys wahrzunehmen. Bei einer entschieden realistischen Richtung erheben sie sich in den Köpfen meist nicht über das Gewöhnliche und zeigen wenig Sinn für Schönheit, sind aber oft tief und ergreifend im Ausdruck. In der Färbung kommen sie den Niederländern sehr nahe, auch in der meisterlichen Ausbildung der Einzelheiten, namentlich der häufig sehr ausführlichen, landschaftlichen Hintergründe. In der Behandlung unterscheiden sie sich von denselben durch eine gewisse Trockenheit und grössere Härte der Umrisse.

Köln bildet wieder den Mittelpunkt der malerischen Bestrebungen. Mit besonderer Vorliebe werden daselbst Vorgänge aus der Passion, welche schmerzliche Gefühle erregen, namentlich die Abnahme vom Kreuz, zunächst aber die Anbetung der heiligen dre Könige, dargestellt.

Vor allen zeichnet sich hier ein kölnischer Meister aus, welcher in dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts geblüht, und, nach der Uebereinstimmung mancher Köpfe, in Auffassung und Farbe, mit denen, des, oben erwähnten, Meisters der Familie Christi, ursprünglich ein Schüler desselben, nachmals offenbar in der Färbung, wie in der Ausbildung der landschaftlichen Hintergründe, sich nach Quintin Massys gebildet, später aber auch Italien besucht hat, ohne indess, durch den dort empfangenen Einfluss, in den wesentlichsten Stücken sein deutsches Kunstnaturell aufzugeben. In seinen, besonders in der späteren Zeit, mit Einsicht componirten Bildern herrscht ein echtes und warmes religiöses Gefühl. In den Köpfen seiner Frauen verräth sich viel Sinn für Schönheit und geistige Reinheit, seine männlichen Köpfe sind dagegen zwar durchgängig sehr wahr, aber meist von unschöner Bildung, besonders haben die älteren Männer seiner früheren Werke häufig zu weiche, mehr alten Frauen angemessene Formen. Nackte Körper sind öfter von einer gewissen Magerkeit. Sonst ist er ein ziemlich guter Zeichner. Seine früheren Bilder sind von einer ungemeinen Klarheit und Wärme der Färbung, welche im Fleisch blühend röthlich ist. In seinen späteren, einen Einfluss italienischer Kunst verrathenden Werken, wird dieser schöne Lokalton dem Bestreben nach grösserer Modellirung geopfert, zugleich tritt aber in den meisten Köpfen eine edlere Bildung, überhaupt ein reinerer Geschmack ein. In der niederländischen Ausführlichkeit der Landschaft bleibt er sich zwar stets gleich, indess stellt sich in den späteren Bildern darin ein schwe-

rerer Ton ein. Das frühste, mir von ihm bekannte Bild ist der mit 1515 bezeichnete Tod Mariä im Museum zu Cöln. Die Composition ist hier allerdings zerstreut, die Motive meist etwas unruhig, der Kopf der Maria indess sehr zart, die weiblichen Heiligen auf den Flügeln lieblich, die Bildnisse der Stifter wahr und lebendig. Eine grössere, ungleich bedeutendere, etwas spätere Darstellung desselben Gegenstandes, welche in den Flügeln mit jenem fast ganz übereinstimmt, im Mittelbilde aber sehr davon abweicht, befand sich früher gleichfalls zu Köln in der Kirche Sta. Maria im Capitol, ist aber jetzt mit der Boisserée'schen Sammlung in die Pinakothek nach München gelangt, wo es noch immer den ganz willkürlichen Namen Schoreel trägt. Von den Boisserées in allen Theilen stark lasirt, hat es jetzt ein grell buntes Ansehen. Besonders unangenehm macht sich der ziegelrothe Ton der Fleischtheile. Ein bedeutendes, ganz mit letzterem Bilde übereinstimmendes Werk, ist eine Kreuzigung Christi, mit Maria, Johannes, Magdalena und drei, das Blut aus den Wunden auffangenden Engeln, im Museum zu Neapel. Auf den Flügeln der Stifter, mit drei Söhnen, von dem heiligen Hieronymus, und die Frau, mit zwei Töchtern, von der heiligen Margaretha empfohlen, und die Wappen der Eheleute. Hieher gehören auch zwei schöne Darstellungen der Maria mit dem Kinde, in der Gallerie zu Wien, welche dort als Nachahmungen des A. Dürer angegeben werden, und das in Auffassung sehr wahre, in der Farbe höchst klare Bildniss einer Frau in einem blauen Kleide und weissem Tuch, mit einem Rosenkranz in der Rechten, einer Nelke in der Linken, in der Gallerie Lichtenstein ebenda, wo es irrig dem jüngeren Holbein beigemessen wird. Eins der schönsten Bilder aus dieser früheren Zeit befindet sich aber in der Sammlung des Herrn Blundell Weld zu Ince in der Nähe von Liverpool. Es stellt die Maria, welche voll Liebe das schlafende Kind betrachtet, und drei singende Engel dar.[1] Ein Werk von ansehnlichem Umfang aus derselben Zeit ist eine freie Copie nach der berühmten Abnahme vom Kreuze von Rogier van der Weyden dem jüngeren, wovon, wie schon früher bemerkt, drei von demselben herrührende Exemplare existiren, im Besitz des Lord Heytesbury in Heytesbury.[2] Da sich eins jener drei Exemplare früher in Löwen befunden hat, beweist dasselbe auch einen Aufenthalt

[1] S. Treasures Vol. III. S. 250. — [2] S. Treasures Vol. IV. S. 386.

des Meisters in den Niederlanden. In der Composition ist nur die Figur auf der Leiter, in manchen Köpfen nur der Ausdruck verändert. An der Stelle des Goldgrundes hat er den Hintergrund zu einer reichen Landschaft ausgebildet. Derselben Zeit gehört endlich auch eine Anbetung der Könige in der Gallerie zu Dresden (No. 1688) an. Einen Uebergang von seiner früheren zu seiner späteren Kunstweise bilden folgende Gemälde. Ein Flügelaltar in der Gallerie zu Wien, welches dort irrig dem C. Engelbrechtsen beigemessen wird, dessen Mitte die Maria mit dem Kinde, welchem ein Engel Kirschen darreicht, und den heiligen Joseph, die Flügel den Stifter mit dem h. Georg und die Stifterin mit der h. Catharina vorstellen. Nur die grauen Fleischtöne in der Maria, dem Kinde und dem Engel sprechen in diesem schönen Bilde für die etwas spätere Zeit. — Zunächst die mit dem Jahr 1524 bezeichnete, vormals in der Lyskirche, eigentlich Sta. Maria in Littore zu Köln befindliche Beweinung Christi, mit Joseph von Arimathia und Veronica auf den inneren Seiten der Flügel, No. 117, des Städel'schen Instituts zu Frankfurt. Fast die alte Klarheit der Färbung ist hier mit einer edleren Bildung einiger Köpfe vereinigt. Hauptwerke aus seiner späteren Zeit sind: eine Anbetung der Könige von sehr ansehnlichem Umfang in der Gallerie zu Dresden (No. 1687). Die Charaktere sind hier noch ziemlich die alten, die Färbung aber grauer. Es ist wahrscheinlich von dem Meister für eine Kirche in der Nähe von Genua gemalt worden, worin es sich früher befand.[1] Ein ziemlich grosses Altarbild im Louvre (No. 601), dessen Mitte die Beweinung Christi, ein Halbrund darüber den heiligen Franziskus, welcher die Wundenmahle erhält, die Altarstaffel das Abendmahl darstellt.[2] Die, meist nach dem berühmten Bilde des Lionardo genommenen, Motive beweisen, dass der Meister in Mailand gewesen. Die Anordnung des Mittelbildes ist hier stylgemässer, als in den vorigen Bildern, die Charaktere minder wahr, doch edler, die Modellirung sorgfältiger, die Färbung aber weniger warm und klar. Diesem schliesst sich eine Anbetung der Könige im Museum zu Neapel, dort irrig Luca d'Olanda, d. h. Lucas van Leyden, genannt, an, wo zwei der Könige sich auf den Flügeln befinden. Die Köpfe der Maria und des knieenden Königs sind hier sehr

[1] S. Einige Bemerkungen über die Aufstellung etc. der Gallerie zu Dresden. Berlin 1858 von Dr. G. Waagen. S. 42. — [2] S. Kunstwerke und Künstler in Paris S. 553 f.

schön, auch das Helldunkel, worin das Gefolge gehalten ist, besonders gelungen.

Nächstdem verdient ein anderer, in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Köln blühender Meister, den man früher ganz irrig Lucas van Leyden, neuerdings, indess mit nicht ausreichender Begründung, Christoph genannt hat, Beachtung. Er hat in den mageren Formen, in den ungelenken und doch dabei, im Bestreben nach Grazie, gesuchten Motiven, noch etwas Alterthümliches. In den Gesichtern, worin sich kleinliche, keineswegs ansprechende Züge einförmig wiederholen, herrscht meist ein gezwungenes Lächeln. Besonders sind seine Hände von hässlicher Form der knöchernen, sich fast gar nicht zuspitzenden Finger. Die Färbung des Fleisches geht meist in das Kühle, Perlgraue, die Gewänder, von schwerfälligen und scharfen Brüchen, sind häufig in prachtvollen Stoffen sehr im Einzelnen ausgebildet. Die Modellirung aller Theile ist bewunderungswürdig, die Ausführung sehr fleissig. Im Ganzen ist auch bei ihm ein Einfluss des Quintin Massys unverkennbar. Das frühste, erweislich um 1501 gemalte, vormals in der Carthause von Köln befindliche Bild, jetzt im Besitz des Herrn Haan zu Köln, stellt den heiligen Thomas vor, welcher seine Finger in die Seite des, ihm dabei behülflichen Heilandes legt. Zu den Seiten vier Heilige, unten auf dem Rasen, musicirende Engel. Auf den Flügeln, aussen und innen, Heilige. Um etwas später fällt das aus derselben Kirche stammende, jetzt an derselben Stelle, wie das vorige, befindliche Bild, die Kreuzigung mit den Angehörigen und Hieronymus in der Mitte, auf den Flügeln, im Innern, Heilige, von Aussen, die Verkündigung und Petrus und Paulus. Diesen schliessen sich eine Reihe von einzelnen Heiligen an, von denen fünf, welche einen Altar bilden, und unter denen sich am meisten die männlichen Heiligen, Jacobus der Jüngere, Bartholomäus und Johannes der Evangelist auszeichnen, sich in der Pinakothek zu München (Cabinette No. 38—40), zwei im Stadtmuseum zu Mainz, endlich ebenfalls zwei, Petrus und Dorothea, unter No. 36 sich in der Sammlung des Prinzen Gemahl in Kensington[1] befinden. Die Sorgfalt der Ausführung ist bei allen diesen bewunderungswürdig. Sein in Umfang und Gehalt bedeutendstes Werk ist indess eine Kreuzabnahme im Louvre, No. 280, als Quintin Massys aufgestellt. Es

[1] S. Treasures Th. IV. S. 228.

zeichnet sich sowohl durch die Composition, als durch den lebhaften Ausdruck der Affecte, und die wärmere Färbung des Fleisches vor den übrigen sehr vortheilhaft aus. Der Goldgrund macht durch braune, darauf lasirte, Schatten den Eindruck eines Gehäuses. [1]

Dem ersten dieser beiden Meister schliesst sich offenbar Johann von Melem von Köln an, nur ist er in Zeichnung, Ausführung und Färbung schwächer, wie einige Bilder, Heilige mit Stiftern, in der Pinakothek beweisen (No. 74, 75, 77, 78, 81, 87, Cabinette). [2]

Unter den durchweg unbekannten, westphälischen Malern dieser Zeit zeichnet sich einer vor allen aus. Er schliesst sich in seiner ganzen Kunstweise, ebenfalls den Niederländern sehr nahe an, hat indess eine etwas strengere und alterthümlichere Form, als der erstgenannte jener Meister von Köln. Er ist von einer entschieden realistischen Richtung, und vermöge derselben in allen Theilen von grosser Wahrheit, leider aber fehlt es ihm so sehr an Schönheitssinn, dass die Köpfe seiner Frauen wenig ansprechen, die der Kinder aber von auffallender, und noch dazu sehr einförmiger, Hässlichkeit sind. Auch in der Zeichnung zeigt er wenig Fertigkeit, und seine Umrisse haben etwas Scharfes. Dagegen hat er etwas Kindlichnaives in der Composition, wie im Gefühl, eine ausserordentliche Kraft in der Färbung, und eine sehr ins Einzelne gehende, höchst gediegene Ausführung. Namentlich gehören seine landschaftlichen Hintergründe, mit mancherlei anziehenden Episoden, zu dem Besten, was diese Zeit in Deutschland von solcher Art hervorgebracht hat. Eins der von ihm mir bekannten Hauptbilder, eine, mit 1512 bezeichnete, Geburt Christi befindet sich unter dem irrigen Namen des A. Dürer im Museum zu Neapel (No. 342 des Catalogs von 1842). Unter den Ruinen eines Gebäudes, womit, nach der mittelalterlichen Auffassung ein antiker Tempel gemeint ist, wird das am Boden liegende Kind von Maria und Joseph verehrt, während eine grosse Zahl von Engeln unter der Begleitung von verschiedenen Instrumenten das „Gloria in excelsis“ singen. Zu den Seiten die Stifter, zwei Männer und zwei Frauen, mit ihren Schutzheiligen. In der reichen, hüglichten Landschaft des Hintergrundes sieht man eine Stadt an einem See. Die Ausführung bis

---

[1] S. Kunstwerke und Künstler in Paris S. 552 f. — [2] Ich übergehe absichtlich Hans von Calcar, der sonst an dieser Stelle zu nennen wäre, da er früh nach Italien gegangen, sich völlig in der italienischen Kunstweise ausgebildet, und auch dort gestorben ist.

zu den kleinsten Einzelheiten ist bewunderungswürdig. Durch den grossen Umfang und den Reichthum der Vorstellungen am bedeutendsten ist der Altar mit Doppelflügeln, welcher in der Gallerie zu Wien dem Michael Wohlgemuth beigemessen wird, vom Jahr 1511. Die Mitte stellt den h. Hieronymus mit dem Löwen und, in Verehrung knieend, einerseits den Stifter, andererseits dessen Frau mit einem Mädchen und einem Kinde, in der reichen Landschaft Vorgänge aus seiner Legende, vor. Die inneren Flügel enthalten auf beiden Seiten, die äusseren, auf der inneren Seite, eine grosse Zahl einzelner Heiligen. Die Aussenseite der letzten stellt die Messe des Pabstes Gregor dar. Ein Bild von unsäglicher Ausführung! Ein kleineres, aber ebenfalls ausgezeichnetes Altärchen befindet sich im Museum zu Berlin (No. 607). In der Mitte sieht man Maria mit dem segnenden Kinde und sechs Engel in einer reichen und sehr anziehenden Landschaft. Die inneren Seiten der Flügel stellen den Stifter mit dem heiligen Augustinus, und die Stifterin mit der heiligen Barbara, die äusseren, die heilige Anna mit Maria und dem Kinde auf dem Schoosse, und die heilige Elisabeth von Thüringen mit einem Bettler dar. Ein drittes, mit 1515 bezeichnetes, Flügelaltärchen befindet sich im Museum zu Antwerpen (No. 121 bis 123). In der Mitte die, das Kind haltende, Jungfrau, welches sich Kirschen aus einem, ihm von einem Engel gereichten, Korb nimmt, während ein anderer Engel musicirt. In der Luft Gott Vater und der heilige Geist. In der reichen Landschaft der Kindermord und die Flucht nach Aegypten. Auf den Flügeln der Stifter mit St. Sebastian und die Stifterin mit Magdalena.

Nur in einem Künstler lässt sich am Niederrhein ein entschiedener Einfluss von A. Dürer nachweisen. Dieses ist der, etwa von 1525—1531, in Köln meist als Zeichner für Holzschnitte, aber auch als Maler, thätige Anton von Worms.[1] Seine äusserst seltenen Bilder zeigen einen Künstler, welcher eine gute Zeichnung mit einem gewissen Schönheitsgefühl verbindet. Ein mit seinem Monogramme bezeichnetes Bild befindet sich im Besitz des Herrn Merlo in Köln. Auch in den nach ihm ausgeführten Holzschnitten erscheint er als ein tüchtiger Zeichner. Sotzmann weist nach, dass unter den eilf, von Bartsch[2] ihm beigemessenen, Holzschnitten, No. 11, einem schwächeren Künstler angehört, dass die Passion nicht nach Dürer co-

[1] S. Sotzmann, Anton von Worms, Köln 1819 und derselbe im Kunstblatt von 1838. No. 55 und 56. — [2] Th. VII. S. 488.

pirt, sondern darin nur Motive des Dürer benutzt worden sind, und trägt noch verschiedene, von ihm ausgehende Holzschnitte, namentlich einen sehr grossen Plan der Stadt Köln, nach.

Unter den Bildern des kölnischen Museums, so wie in den kölnischen Kirchen, finden sich noch manche sehr achtbare, indess nicht grade bedeutende Bilder dieser Epoche vor.

VIERTES BUCH.

Verzerrung des germanischen Kunstnaturells in der Historienmalerei durch Nachahmung der Italiener.

Erstes Kapitel.

Entstehung der demselben zusagenden Fächer des Genre, der Landschaft etc. von 1530 bis 1600.

In Folge des Rufes der grossen italienischen Meister, eines Lionardo da Vinci, Michelangelo und Raphael, welcher sich in den Niederlanden, wie in Deutschland, verbreitet hatte, gingen manche Maler nach Italien. Begreiflicherweise musste diesen an den Werken jener Meister diejenigen Eigenschaften am meisten imponiren, deren Ausbildung, als ihrem Kunstnaturell ferner, bisher bei ihnen am wenigsten stattgefunden hatte; vor allen die über die einzelne Naturerscheinung herausgehende Grossheit der Charaktere, die Vereinfachung und Schönheit der Formen, die Meisterschaft in der Zeichnung des Nackten, die unbedingte Freiheit, Kühnheit und Grazie der Bewegungen, kurzum das was man in der Kunst unter dem Namen Idealismus begreift. Das Bestreben sich alle diese grossen Eigenschaften anzueignen, konnt aber zu keinem glücklichen Ergebniss führen. Es entsprang nämlich nicht aus einem inneren Bedürfniss ihres eigenthümlichen Kunstnaturells, sondern wurde als ein Fremdes und schon ganz Fertiges von ihnen nur äusserlich aufgenommen und nachgeahmt. Es gelang ihnen daher nicht in das tiefe Verständniss der Formen einzudringen, oder sich

das Gefühl für Schönheit der Linien, für Grazie der Bewegungen zu eigen zu machen, sie verfielen vielmehr in dem Bestreben hienach in Unwahrheit und Hässlichkeit der Charaktere, Uebertreibung der missverstandenen Formen, Gewaltsamkeit und Geschmacklosigkeit der Stellungen, endlich, in dem zu einseitigen Trachten abzurunden, selbst häufig in eine kalte Färbung. Sie büssten daher die herrlichen Eigenschaften der ihnen naturwüchsigen Kunst, der Naturwahrheit und der warmen und klaren Färbung, ein, ohne irgend einen Ersatz dafür zu gewinnen. Schon die Bilder religiöser Gegenstände sprechen daher wenig an, zumal, da bei dem Zurücktreten der Begeisterung für solche Aufgaben, auch die Köpfe in der Regel kalt lassen. Höchst widerstrebend sind aber vollends Bilder aus der antiken Mythologie, und Allegorien, bei denen sich ein Prunken mit einer gewissen Gelehrsamkeit geltend macht. Wie gross aber auch besonders in den Niederlanden die Zahl der Maler war, welche dieser neuen Kunstweise fortan, als der allein richtigen, mit Leidenschaft huldigten, so gab es doch auch viele, deren gesunden Kunstnaturell dieselbe so sehr widerstrebte, dass sie einen anderen Weg einschlugen. An die Stelle der religiösen Begeisterung, welche, wie schon bemerkt, sich verloren hatte, trat bei ihnen die Freude an der Darstellung von Vorgängen aus dem gewöhnlichen Leben, und sie schlugen daher den ihnen von Lucas van Leyden gewiesenen Weg ein, die kirchlichen Gegenstände in dieser Art zu behandeln, nur wurde derselbe bei ihnen bald vollends zur Nebensache, und gab lediglich den Vorwand, um sich ihrem Hange zur lebendigen Auffassung des Gewöhnlichen hinzugeben. Andere, welche vorzugsweise Freude an der Darstellung von Landschaften fanden, traten in die Fusstapfen des Patenier und Civetta, nur dass bei ihnen die Landschaft noch unbedingter zur Hauptsache wird, und die immer kleiner werdenden Figuren, nur noch die Stafage bilden. Obgleich nun alle diese Meister durch Lebendigkeit, durch naive und launige Züge, durch eine sorgfältige Ausführung des Einzelnen, die Landschaftsmaler häufig auch durch poëtische Erfindungen ungleich mehr, als jene erste Classe, anziehen, so gewähren sie doch durch den öfteren Hang zum Abenteuerlichen und Unwahren in der Zusammenstellung, durch eine bunte und grelle Färbung, durch einen Mangel an Gesammthaltung immer nur ein untergeordnetes Interesse. Die erfreulichsten Leistungen dieser Epoche finden in der Portraitmalerei statt, indem die Maler hier durch die

Art der Aufgabe auf die Ausübung ihres ursprünglichen Kunstnaturells angewiesen wurden. Da diese Epoche ihre Bedeutung ungleich mehr als Glied in der historischen Kette, als durch den Werth ihrer eignen Hervorbringungen hat, wird es genügen, nur die wichtigsten Maler, und von diesen wieder nur einige Hauptwerke in Betracht zu ziehen.

Der erste, welcher der vaterländischen Kunstweise, worin er, wie wir oben gesehen, selbst so Ausgezeichnetes geleistet hatte, ungetreu wurde, war Jan Mabuse. Seine Bilder, ungefähr von 1512 ab, haben, mit wenigen Ausnahmen, alle jene oben gerügten Uebelstände. Sie machen sich vorzugsweise durch die meisterhafte Malerei geltend. Unter den Bildern aus dem religiösen Kreise zeichnen sich am meisten einige kleinere aus. So der, sehr häufig gleichzeitig copirte, Eccehomo im Museum zu Antwerpen (No. 57) von meisterlicher Modellirung und sehr kräftiger Färbung, und zwei Marien mit dem Kinde in sehr reicher und meisterlich gemachter architektonischer Umgebung in der Sammlung des Herrn Thomas Baring in London.[1] Am wenigsten glücklich ist er in seinen nackten Figuren. So in seinem Bilde Adam und Eva im Schlosse Hamptoncourt,[2] wovon eine Originalwiederholung im Museum zu Berlin, No. 642. Besonders widerstrebend sind aber solche, wenn sie aus der Mythologie entnommen sind, wie Neptun mit der Amphitrite vom Jahr 1516 am letzten Ort (No. 648), und Danae, welche den goldnen Regen empfängt, vom Jahr 1522, in der Pinakothek (No. 41, Cabinette). Fast am ansprechendsten aus dieser Zeit sind Bildnisse in genreartiger Auffassung, z. B. ein junges Mädchen, welches Geldstücke wägt, im Museum zu Berlin (No. 656 A).

Diesem schliesst sich zunächst Bernhard von Orley an, welcher 1471 zu Brüssel geboren, 1541 ebenda gestorben ist. Obgleich dem Mabuse fast ganz gleichzeitig, sind doch keine Bilder von ihm bekannt, welche in Geist und Technik sich in so würdiger Weise der alten Schule anschliessen, als die des Mabuse vor seiner italienischen Reise. Auf der anderen Seite ist er aber auch in seinen, in italienischer Art gemalten, Bildern nie so kalt im Gefühl, so geschmacklos in den Formen, als jener, welches theils in seinem ursprünglichen, den Niederländer nie ganz verläugnendem Naturell

---

[1] S. Treasures Th. IV. S. 98. — [2] S. Treasures Th. II. S. 368.

theils in dem Umstande seinen Grund hat, dass er sich, während eines längeren Aufenthalts in Rom, vorzugsweise an Raphael anschloss. Seine Bilder sind mit Einsicht componirt, in der früheren Zeit oft von tiefem Gefühl, in der späteren dafür von völligen, wohlgezeichneten Formen und guter Haltung. In seinen letzten Bildern verfällt er allerdings öfter in die übertriebene und manierirte Formengebung der späteren Nachfolger Raphaels. Die Ausführung ist jederzeit fleissig, die Färbung aber immer in der Gesammtheit kühl, im Fleisch gegen das Kalt-Röthliche ziehend. Er war Hofmaler der Statthalterin der Niederlande, Margaretha von Oesterreich, und behielt diese Stellung auch unter ihrer Nachfolgerin, Maria von Ungarn. Das am meisten in der niederländischen Weise gedachte und gemalte Bild ist die Beweinung Christi, mit den Bildnissen der Stifter auf den Flügeln im Museum zu Brüssel. Die Köpfe sind von edler Bildung und tiefem Gefühl, die Portraits von grosser Wahrheit. Diesem schliesst sich das Altargemälde in der Kirche der Stadt Lierre, abseits der Eisenbahn, zwischen Antwerpen und Mecheln, an, dessen Hauptbild die Vermählung Josephs mit der Maria, die Flügel die Verkündigung und die Darstellung im Tempel vorstellen.[1] Das umfassendste, mir von ihm bekannte Werk ist indess ein Altarschrein mit Doppelflügeln in der Marienkirche zu Lübeck. Auf der Aussenseite des ersten Flügelpaares sieht man, nicht sonderlich befriedigend, die Verkündigung. Die inneren Seiten dieses, und die Aussenseiten des zweiten Flügelpaars enthalten die, trefflich gewandeten, vier lateinischen Kirchenväter. Die innere Seite des zweiten Flügelpaars stellt die Sibylle, welche dem Kaiser Augustus die Maria mit dem Kinde zeigt, und Johannes den Evangelisten, der die Vision seiner Offenbarung hat, dar. Das Mittelbild enthält endlich die frei nach Dürer's berühmtem Holzschnitt genommene heilige Dreieinigkeit und verehrende Heilige.[2] Es ist in vielen Theilen sehr ausgezeichnet. Ein mit dem Namen bezeichnetes Bild, in zwei Abtheilungen, bewahrt die Gallerie zu Wien. Die eine stellt dar, wie der König Antiochus Epiphanes ein Götzenbild im Tempel zu Jerusalem aufstellen lässt, das andere das Pfingstfest und die Rede Petri an das Volk. Die Köpfe sind hier wenig ansprechend, die Vollendung aber sehr sorgfältig. Am entschiedensten zeigt den italienischen

[1] Näheres in meiner Notiz im Kunstblatt von 1847 S. 219 f. — [2] Vergl. meine Notiz im Kunstblatt von 1846 S. 115.

Einfluss sein grosses jüngstes Gericht in der Kapelle der Waisenkinder zu Antwerpen, mit den sieben Werken der Barmherzigkeit auf den Flügeln. Wiewohl darin die Tüchtigkeit der Zeichnung in manchen Figuren und die kräftige Färbung des Fleisches, auch die Lebendigkeit mancher, portraitartiger, Köpfe, Anerkennung verdienen, macht doch das Ganze, durch das Uebertriebene mancher Motive, z. B. im Christus, die Ueberladung, die Buntheit, einen sehr unbefriedigenden Eindruck. Eins der anziehendsten Bilder des Meisters ist dagegen eine Maria mit dem Kinde und Joseph, welche mit einem edlen Gefühl nach einer Composition des Lionardo da Vinci ausgebildet ist, in der öffentlichen Sammlung zu Liverpool.[1] In den, wahrscheinlich nach seinen Cartons gewebten Teppichen Abraham und Melchisedech und Rebecca am Brunnen zu Hamptoncourt,[2] sicher aus seiner spätesten Zeit, erscheint er dagegen als ein manierirter Nachahmer Raphaels.

Jan Schooreel, geb. 1495, gestorben 1562,[3] ein Schüler des Mabuse, scheint der erste gewesen zu sein, welcher jene italienische Weise in seinem Vaterlande Holland eingeführt hat. Gelegentlich einer Wallfahrt nach Palästina hielt er sich grade in Rom auf, als sein Landsmann Hadrian VI., zur päbstlichen Würde gelangte (1521). Er malte dessen Bildniss und wurde von ihm zum Aufseher der Kunstdenkmäler im Vatican ernannt. Nach dem bald erfolgten Tode dieses Pabstes kehrte er indess nach Holland zurück, wo er als Canonicus in der Stadt Utrecht starb. In dem einzigen beglaubigten, historischen Bilde von ihm in der Sammlung des Rathhauses zu Utrecht, einer mit dem Kinde in einer Landschaft sitzenden Maria mit den Stiftern, erscheint er als ein in der Zeichnung tüchtiger, in der Färbung besonders heller, Nachahmer des Raphael und Michelangelo. In den Stiftern, mehr noch in einer Reihe von 24, ebenda befindlichen, Bildnissen von Pilgern nach Jerusalem, darunter auch das seine, sieht man dagegen einen in der Auffassung lebendigen, in der Farbe warmen, in der Ausführung trefflichen Meister in der Weise der niederländischen Schule.[4] Dasselbe gilt auch von den Portraiten von Mann[5] und Frau vom Jahr 1539 in der Gallerie zu Wien. Neuerdings ist von ihm eine

[1] Vergl. Treasures Th. III. S. 236. — [2] S. Treasures Th. II. S. 367. — [3] S. v. Mander Bl. 154 a. und Joh. Secundi opera Epist. Lib. VII. I. — [4] S. Passavant, Kunstblatt von 1841, No. 13. — [5] Irrig dort für sein eignes Bildniss ausgegeben.

von van Mander beschriebene und durch Aufschrift beglaubigte Taufe Christi im Museum von Rotterdam zum Vorschein gekommen, welches indess so restaurirt ist, dass man nur noch die Composition sein nennen kann.[1] Dass er gelegentlich auch weltliche Gegenstände mit gutem Erfolg behandelt hat, lehrt ein Bild, welches liebende Paare darstellt, die sich mit Musik und den Freuden der Tafel die Zeit vertreiben, und im Jahr 1835 in Corshamhouse, dem Sitz der Familie Methuen, in England befindlich war. Die Auffassung ist wahr und lebendig, die Ausführung in einem warmen, bräunlichen Ton meisterlich.[2]

Michel van Coxcyen, geboren zu Mecheln 1499, gestorben ebenda 1592, lernte zuerst bei seinem Vater, später bei Bernard van Orley.[3] Er brachte eine Reihe von Jahren in Italien zu, wo er sich zwar die Kunstweise des Raphael in ihrer äusseren Erscheinung, nicht aber deren Geist aneignete, so dass ihm der Name des flamänischen Raphael, welchen er erhielt, nur sehr bedingungsweise zukommt. Die grosse Zahl von Bildern, welche er während eines so langen Lebens ausführte, ist natürlich von sehr ungleichem Werth. Seine in Rom in der Kirche dell' anima gemalten Fresken sind unbedeutend und sehr manierirt. In den, oft in gewissen Theilen nur zu treu Raphael nachahmenden, Compositionen, herrscht häufig viel Geschmack, in den Köpfen Sinn für Schönheit, doch sind sie meist leer im Ausdruck, die Stellungen gesucht, die Angabe der Muskeln übertrieben. Beispiele hiefür gewähren einige Bilder von ihm im Museum von Antwerpen, besonders sein Martyrium des heiligen Sebastian (No. 88) und sein Triumph Christi (No. 93). Eine Kopie, welche er für Philipp II. von Spanien nach dem Hauptwerk der van Eyck, der Anbetung des Lamms, machte, hat in den lebensgrossen Figuren viel Verdienst, steht aber in den kleinen, tief unter dem Original.

Lancelot Blondeel, aus Brügge, blühte dort etwa von 1520 bis 1574.[4] Dieser Meister gefiel sich besonders in übertrieben reichen architektonischen, öfter auf Goldgrund mit braunem Lack ausgeführten, Hintergründen, worin meist sehr bizarre Formen der

---

[1] S. Bürger, Musées de la Hollande Th. II. S. 279 f. — [2] Alle sonstigen, ihm in München, Köln etc. beigemessenen Bilder rühren nicht von ihm her. — [3] S. über diese Orthographie seines Namens und seine Lebenszeit den Catalog des Museums von Antwerpen von 1857, S. 82 f. — [4] S. über ihn F. de Hondt, deuxième Notice sur la Cheminée dans la grande salle du Franc de Brugge. Gand. 1846, S. 42 ff.

Renaissance vorwalten. Seine Bilder machen daher häufig eine sehr brillante Wirkung. Die meist im italienischen Geschmack gehaltenen Figuren sind oft gut bewegt, und von fleissiger Ausführung, in der Regel aber höchst manierirt und von kaltem Fleischton. Das früheste, mir von ihm bekannte Bild, mit 1523 bezeichnet, in der Kirche St. Jacques zu Brügge, stellt die Heiligen Cosmas und Damianus, ein anderes ebenda, in der Kathedrale und mit 1545 bezeichnet, die Maria mit dem Kinde und die Heiligen Lucas und Eligius, vor. Das Museum von Berlin besitzt ebenfalls von ihm eine Maria mit dem Kinde (No. 641) und ein grosses, jüngstes Gericht (No. 656), ein nicht glückliches Gemisch niederländischer und italienischer Kunstweise. Von ihm rührt die Zeichnung zu dem grossen, mit den Statuen Kaiser Karl V. und anderer Fürsten geschmückten, Kamin, in dem grossen Gerichtssaal zu Brügge her.[1]

Jan Cornelisz Vermeyen, geboren 1500, gestorben zu Brüssel 1559. Bei wem er die Kunst gelernt ist nicht bekannt, wohl aber muss er darin in seiner Zeit sehr hoch geachtet gewesen sein, da ihn Kaiser Karl V. unter so vielen Künstlern, welche ihm zu Gebote standen, im Jahr 1534 nach Spanien berief, um ihn im folgenden Jahre auf seinem Kriegszuge nach Tunis zu begleiten, wo er die merkwürdigsten Begebenheiten desselben, namentlich die Belagerung, nach der Natur zeichnen musste. Mit Hülfe derselben führte er zehn grosse, kolorirte Cartons aus, wonach der Kaiser, wohl ohne Zweifel in den Niederlanden, Teppiche ausführen liess. Von diesen Cartons, welche sich, aufgerollt, im Magazin der Kaiserlichen Gallerie zu Wien, befinden, ist es mir gelungen im Jahr 1860 einen zu Gesicht zu bekommen. Derselbe stellt den Sieg des Kaisers über die Mauren in der Nähe von Carthago vor. Die Composition zeugt von vieler Einsicht. Weit den grössten Theil des Bildes nimmt das sich fliehend vertheidigende Heer der Mauren ein. Im Vorgrunde hat er, statt des wüsten und verworrenen Gewühls, nur einzelne Gruppen angebracht. Aber auch in den grösseren, im Hintergrunde befindlichen, Massen unterscheidet man noch einzelne, sehr lebendige Gruppen. Ganz hinten erblickt man das Meer. In der ganzen Kunstform erkennt man, dass Vermeyen auch zu den Künstlern gehört, welche die italienischen Meister studirt haben. Indess ist mir kein anderer niederländischer Maler dieser Epoche

[2] Näheres darüber in der oben citirten, und einer früheren Notiz des Herrn de Hondt.

bekannt, welcher dieses mit so gutem Erfolg gethan. Seine Figuren sind von grosser Wahrheit und Lebendigkeit, die Motive mannigfaltig und natürlich, die Zeichnung von Menschen und Pferden sehr gut, ja die Formen von einer gewissen Eleganz. Der Ausdruck der Köpfe, z. B. der Verzweiflung in dem Anführer der Mauren, ist sehr sprechend, ohne in das Uebertriebene auszuarten, die Charakteristik der Offiziere und der Gemeinen sehr glücklich. Ueber die ursprüngliche Färbung lässt der jetzige, verblichene Zustand kein sicheres Urtheil mehr zu, indess scheint sie harmonisch gewesen zu sein. Auf anderen Cartons sollen sich, nach der Mittheilung des Directors Engert, die Bildnisse des Kaisers und der ausgezeichnetsten seiner Begleiter befinden. Auch die sämmtlichen, nach diesen Cartons gewebten Teppiche sind noch in Schönbrunn befindlich, leiden indess ebenfalls in aufgerolltem Zustande. Auch über die anderen Arbeiten dieses Künstlers, welcher wegen seiner schönen, stattlichen Gestalt in Spanien, el Mayo, wegen seines erstaunlich langen Barts auch Juan de Barbalonga genannt wurde, hat ein besonderer Unstern gewaltet. Seine in der Kathedrale von Brüssel befindlichen Bilder wurden von den Bilderstürmern zerstört, verschiedene, als schön gerühmte Landschaften im Palast del Pardo in Madrid gingen bei dem Brande dieses Palastes im Jahr 1608 zu Grunde. Er soll auch ein sehr geschickter Portraitmaler gewesen sein.

Marten van Veen, nach seinem Geburtsort genannt Marten Heemskerk, geboren 1498, gestorben 1575, war ein Schüler des Schooreel und überkam schon von diesem die italienische Kunstweise, bildete sie aber vollends in Rom durch das Studium der Antiken und des Michelangelo in höchst widriger Weise aus. Seine sehr zahlreichen Bilder fanden in Holland zu seiner Zeit so vielen Beifall, dass eine sehr ansehnliche Zahl von Kupferstichen danach ausgeführt worden sind. Sie sind aber jetzt meist verschollen. Für seine Behandlung kirchlicher Gegenstände sind einige Bilder auf dem Rathhause zu Delft und Haarlem charakteristisch. In ersterem befindet sich ein bezeichneter, vom 1557 datirter Flügelaltar, in dessen Mitte, grau in grau, die Errichtung der ehernen Schlange, und ein anderer vom Jahr 1559, in dessen Mitte der Eccehomo. Auf einem Bilde am zweiten Ort hat er sich selber als St. Lucas, der die Maria malt, vorgestellt. Ist schon dieses Bild höchst hart und manierirt, so ist vollends ein Martyrium von zwei Heiligen, vom

Jahr 1575, grässlich. Für seine Auffassung mythologischer Gegenstände ist Momus, welcher die Werke der Götter tadelt, vom Jahr 1561, im Museum zu Berlin (No. 655), für seine Kunst besonders charakteristisch. Dasselbe gilt von Silen auf dem Esel und zwei Bacchanten in der Gallerie zu Wien.[1]

Lambert Sustermann, genannt Lambert Lombard, geboren 1506 zu Lüttich, gestorben ebenda 1560, war ein Schüler des Jan von Mabuse, und eignete sich schon von ihm die italienische Kunstweise an, welche er, als er im Jahr 1538 im Gefolge des Cardinals Pole nach Italien ging, unter Andrea del Sarto noch mehr ausbildete. Er eröffnete nach seiner Rückkehr in Lüttich eine zahlreich besuchte Schule, wodurch jene Kunstweise immer allgemeiner in den Niederlanden verbreitet wurde, er war aber zugleich auch Architekt, Kupferstecher, Numismatiker, Archaeolog und Dichter. Es fehlt ihm sowohl in den Köpfen, als in den Bewegungen nicht an Schönheitsgefühl, obwohl er in den letzteren bisweilen auch sehr manierirt ist. In der Angabe der Muskeln hat er, gegen andere Maler der Zeit, etwas Gemässigtes. In der Färbung waltet in der Regel eine kühle Stimmung und eine Abtönung (Sfumato) vor, welches er sich wahrscheinlich von Andrea del Sarto angenommen hat. In der Ausführung ist er sehr fleissig. Bilder von ihm sind jetzt sehr selten. Die namhaftesten, der Durchgang durch das rothe Meer, — wenig glücklich, — eine Vision, — ungleich besser, — die Geisseln Gottes, Pest und Schiffbruch, — weit am gelungensten — befanden sich in der Sammlung des Königs der Niederlande.[2] Eine Maria mit dem schlafenden Christuskinde, von feinem Gefühl und zarter Vollendung, doch blass in der Farbe, besitzt das Museum zu Berlin (No. 653).

Frans de Vriendt, genannt Frans Floris, geboren zu Antwerpen gegen 1520, gestorben ebenda 1570, lernte seine Kunst bei Lambert Lombard, besuchte aber auch Italien. Schon im Jahr 1540 als Meister in die Malergilde zu Antwerpen aufgenommen, eröffnete er dort eine Schule, welche von 120 Malern besucht gewesen sein soll. In ihm erreicht jene italienische Kunstweise seine vollständigste Ausbildung. Er war ein Künstler von ungemeinem

[1] Die zahlreichen, in der Pinakothek zu München ihm beigemessenen Bilder rühren durchweg nicht von ihm, sondern von Bartolomäus de Bruyn her. — [2] Sie wurden bei der Versteigerung zurückgezogen und befinden sich meines Wissens noch im Haag.

Talent, ungewöhnlicher Erfindungsgabe, und grosser Meisterschaft und Leichtigkeit in der Malerei, dem es indess in den Köpfen an Beseelung, in den Motiven an Anmuth, in der Zeichnung an Verständniss fehlte, so dass er in der Formengebung in starke Uebertreibungen verfiel. Seine historischen Bilder sind daher sehr widerstrebend. Nur in seinen Bildnissen spricht er an, indem er darin seiner niederländischen Natur treu bleibt. Von seinen früheren Bildern ist die 1547 bezeichnete, sehr warm kolorirte Darstellung des Vulcan, welcher Venus und Mars, von seinem Netze umstrickt, den übrigen Göttern zeigt, im Museum zu Berlin (No. 698), ebensosehr ein Beweis seiner früh erlangten Meisterschaft, als, in der Geschmacklosigkeit der Composition, in der Gleichgültigkeit der Köpfe, dass seine Kunstweise schon damals in ihrer ganzen Widrigkeit ausgebildet war. Der Sturz der gefallenen Engel vom Jahr 1554 im Museum zu Antwerpen (No. 161), welches für sein Hauptwerk gilt, ist allerdings mit vieler Kühnheit componirt und meisterlich gemalt, doch sehr geschmacklos in den Thierköpfen der Teufel, hart in den Umrissen und bunt in den Farben. Mehr zu seinen Gunsten erscheint der Künstler ebenda in einer Anbetung der Hirten (No. 162). Die Köpfe sind hier lebendiger und wahrer als meist. Auch verdient das gut gehaltene Helldunkel hervorgehoben zu werden. Nur Maria und das Kind sind von kaltem Fleischton. Durch die Wahrheit der Köpfe spricht am meisten der heilige Lucas ebenda (No. 163) an. Der Heilige ist nämlich das Bildniss des Malers Rykaert-Aertsz, das des Farbenreibers, sein eignes. In der Weise, wie sich hier der Ochse breit macht, zeigt sich indess wieder die Geschmacklosigkeit des Meisters.

Unter den zahlreichen Schülern des Frans Floris nimmt Martin de Vos die erste Stelle ein. Dieser, 1531 zu Antwerpen geborene Künstler ging später nach Italien und genoss daselbst in Venedig noch den Unterricht des Tintorett. Nach Antwerpen zurückgekehrt, eröffnete er dort eine Schule und starb im Jahr 1603. Er war von einer sehr reichen Erfindungsgabe, und eine grosse Zahl seiner öfter sehr gelungenen Compositionen sind durch Kupferstiche zu allgemeiner Bekanntschaft gelang. Er ist im Gefühl minder kalt, in der Angabe der Muskeln minder übertrieben, als Floris, auch ist die Ausführung meist fleissig, der Vortrag von grossem Schmelz, aber freilich ist er auch häufig in den Motiven sehr manierirt und fast immer im Fleisch kalt, in der Färbung bunt, in

den Umrissen hart. Das Museum von Antwerpen besitzt eine ganze Reihe seiner Werke, unter denen sich der mit 1574 bezeichnete Altar, dessen Mitte die Ueberführung des ungläubigen Thomas darstellt (No. 186), durch die sehr fleissige Ausführung, die 1594 beendigte Versuchung des heiligen Antonius (No. 212) durch die eigenthümliche Mischung des Phantastischen und Humoristischen auszeichnet. Ein 1589 bezeichnetes Bild im Museum zu Berlin (No. 709), dessen eine Seite Christus, der den Jüngern am See Tiberias erscheint, die andere die Auswerfung des Propheten Jonas darstellt, bereitet endlich in dem Dramatischen der Motive, in dem flammenden Morgenroth der Landschaft, die Erscheinung eines Meisters wie Rubens vor.

Unter den anderen Schülern des Frans Floris sind zunächst einige Mitglieder der Malerfamilie Francken zu nennen. So die Brüder, Frans Francken der ältere (geboren 1544? gestorben 1618), Ambrosius Francken der ältere (geb. 1545? gest. 1618), und Hieronymus Francken der ältere, welche in der Weise des Meisters fort arbeiteten. Von dem zweiten befindet sich eine ganze Reihe von Bildern im Museum von Antwerpen. Unter diesen zeichnet sich besonders die Tafel (No. 240), wo der heilige Sebastian Zoë, die Frau des Nicostrat von der Stummheit heilt, durch die fünf sehr lebendigen Bildnisse aus. Die drei Künstler Francken mit denselben Vornamen, welche zum Unterschied die jüngeren genannt werden, malten mit vielem Geschick meist Bilder in kleinem Maassstabe, die theilweise schon Einflüsse des Rubens zeigen, und meist recht gefällig, selten aber von einiger Bedeutung sind. Von Frans, als dem bedeutendsten, wird noch besonders die Rede sein.

Auch Joannes Straet, gewöhnlich Stradanus genannt, geboren zu Brügge 1535, gehört hierher. Da er indess früh nach Florenz ging und auch dort 1618 in dem hohen Alter von 82 Jahren starb, hat er keinen Einfluss auf die Kunst in seinem Vaterlande ausgeübt. Als ein Gehülfe des Vasari ahmte er in dessen widriger Weise den Michelangelo nach. Doch malte er auch Jagden und Fischereien, wobei mehr sein niederländisches Naturell zur Geltung kam. Die Anzahl seiner Malereien, in Oel und Fresco, war sehr gross. Auch wurden nach seinen Cartons Tapeten ausgeführt.[1] Beglaubigte Bilder von ihm wüsste ich nicht nachzuweisen.

[1] S. van Mander Bl. 184 a.

Die widrigste Ausartung erreichte indess diese, die Italiener nachahmende, Kunstweise in Bartholomäus Spranger, der 1546 zu Antwerpen geboren, 1625 starb. Er war einer der Lieblingsmaler Kaiser Rudolph II., an dessen Hofe zu Prag er längere Zeit lebte. Auf ihn haben besonders die Werke des Parmegianino verderblich eingewirkt. Zu einer grossen Kälte des Gefühls kommen bei ihm die gesuchtesten und gewaltsamsten Stellungen, und eine im Ganzen kalte, im Lokalton des Fleisches rothe, in den Schatten grünliche, mithin im Ganzen widrig bunte Färbung. Sein Hauptverdienst besteht in seinen besseren Bildern in einer trefflichen Modellirung und meisterlich verschmolzenen Behandlung. Unter den zahlreichen, in der Gallerie zu Wien von ihm befindlichen, Bildern, nenne ich nur als ein, in jedem Betracht, besonders charakteristisches Hauptwerk, die Minerva, welche die Unwissenheit unter die Füsse tritt. Selbst dieser Meister verläugnet indess sein, auf die Darstellung der Realität angewiesenes, niederländisches Kunstnaturell nicht, wenn er Bildnisse malt. Ein Zeugniss davon legt sein eignes Bildniss in derselben Gallerie ab, welches zwar etwas gewaltsam im Motiv, aber lebendig aufgefasst und fleissig, in einer warmen Farbe, ausgeführt ist.

Ein würdiger Kunstgenoss von ihm ist der 1558 geborene, 1617 gestorbene Heinrich Goltzius, der indess nicht sowohl aus seinen sehr seltnen Bildern, als aus seinen zahlreichen Kupferstichen zu beurtheilen ist. Er zeigt darin eine ungleich grössere Vielseitigkeit und ahmt sehr verschiedene Meister, gelegentlich auch Lucas van Leyden und Albrecht Dürer mit vielem Geschick und einer bewunderungswürdigen Meisterschaft in Führung des Grabstichels nach.[1] Sein Hauptvorbild ist indess Michelangelo, dessen Wesen er in den verrenktesten Stellungen, und dem gewaltsamsten Spiel krampfhaft angeschwollener Muskeln zu erreichen suchte. Er hat die heilige, wie die weltliche Geschichte, die Mythologie, wie die Allegorie in dem gesuchten Geschmack der Zeit, auch das Portrait und Landschaft behandelt. Ich begnüge mich von seinen historischen Compositionen hier seine sechs sogenannte Meisterstücke (Bartsch No. 15—20) anzuführen, unter denen die Beschneidung, im Geschmack des A. Dürer, und die Anbetung der Könige, in dem des Lucas van Leyden, weit am gelungensten sind. Am günstigsten

[1] S. den Catalog derselben. Bartsch Vol. III.

erscheint auch er in seinen Portraiten, namentlich ist sein eignes Bildniss in Lebensgrösse (Bartsch No. 172) ein wahres Meisterstück. Er hat auch einige Blätter in Clairobscur ausgeführt.

An dieser Stelle ist auch der als Schriftsteller über Kunst hochverdiente Carel van Mander (geb. 1548, gest. 1606), zu nennen, welcher indess als Maler dieser verderblichen Richtung huldigte. Von seinen einst zahlreichen Gemälden wüsste ich indess keins mit einiger Sicherheit anzuführen.

Pieter de Witte aus Brügge[1] besuchte noch sehr jung mit seinen Eltern Florenz und bildete sich dort zu einem geschickten Maler in Oel, wie in Fresco, aus, der von Vasari mehrfach in seinen umfassenden Frescomalereien in Rom, wie in Florenz, verwendet wurde. Er eignete sich in diesem Verhältniss auch Kenntnisse in der Architectur und Bildhauerei an, und erwarb sich besonders ein grosses Geschick in der Decoration von Gebäuden. Alle diese Eigenschaften hatte er nachmals Gelegenheit in vollem Maasse im Dienst des Herzogs von Baiern in München bei dem Bau des Residenzschlosses desselben in Anwendung zu bringen. Obgleich natürlich in der verkehrten Geschmacksrichtung seiner Zeit befangen, gehört er doch, wenigstens in einigen Bildern zu den erfreulicheren Erscheinungen seiner Zeit. Die noch erhaltenen Theile der alten Residenz in München legen von seiner mehrseitigen künstlerischen Thätigkeit ein günstiges Zeugniss ab. In Italien hatte man seinen Namen in „Pietro Candido" übersetzt, wonach er später in Deutschland Peter Candit genannt wurde.

Verschiedene Historienmaler der folgenden Generation bilden den Uebergang zu einem besseren Zustande der Malerei. Einige kommen in ihrer Nachahmung der Italiener wenigstens von den widrigen Uebertreibungen ihrer Vorgänger zurück, andere wenden sich schon mit richtigem Erfolg der der Schule naturgemässen Richtung auf das Naturwahre und auf Ausbildung des Colorits zu.

An der Spitze derselben steht der im Jahr 1558 zu Leyden geborene Othon van Veen, genannt Otto Vaenius. Obgleich es ihm am Gefühl fehlt und man seinen Bildern den Einfluss des manierirten Federigo Zaechers, dessen Schule er schon mit 17 Jahren in Rom besuchte, in den öfter gezierten Motiven und der bisweilen bunten Färbung anmerkt, zeigt er doch eine gewisse Mäs-

[1] S. van Mander Bl. 205 a.

sigung, einigen Schönheitssinn in den Köpfen, und einen gewissen Geschmack in seinen Compositionen. Das Frostige seiner Bilder wird öfter noch durch gesuchte allegorische Beziehungen, wozu ihn eine ungewöhnliche klassische Bildung verleitete, vermehrt. Er starb zu Brüssel, im Jahr 1629. Die Anzahl der von ihm ausgeführten Bilder ist sehr ansehnlich. Unter den im Museum zu Antwerpen befindlichen zeichnen sich besonders, die Berufung des Matthäus zum Apostel (No. 244), der heilige Paulus vor dem Landpfleger Felix (No. 248) und das Bildniss des Johann Miraeus, Bischofs von Antwerpen (No. 247), aus. Letzteres zeigt wieder im Vergleich mit den historischen Bildern viel Wahrheit der Auffassung und eine kräftige Färbung. Die sechs Gemälde in der Pinakothek zu München (No. 234—240, Cabinette), welche den Triumph der katholischen Kirche darstellen, sind an sich gesucht, kalt, geistlos und bunt, doch interessant als Vorbilder für ähnliche Compositionen des Rubens.

Heinrich van Balen, geb. 1560 zu Antwerpen, gest. ebenda 1632. Er ist kalt im Gefühl, meist manierirt in den Motiven, kalt und gläsern in der Färbung. Indess hat er in seinen meist nackten Figuren eine gewisse Gefälligkeit und seine Ausführung in verschmolzener Malweise ist sehr fleissig. In kirchlichen Gegenständen, wie in seiner Auferstehung Christi in der Kirche St. Jacques zu Antwerpen, befriedigt er am wenigsten, dagegen haben seine, der antiken Mythologie entlehnte Figuren, bei denen Jan Brughel häufig den landschaftlichen Hintergrund gemalt hat, öfter mehr Ansprechendes.

Cornelius Corneliszen, welcher von seiner Vaterstadt Haarlem, wo er 1562 geboren, 1638 gestorben ist, gewöhnlich Cornelius van Haarlem genannt wird, zeichnete sich zuerst durch ein grosses Portraitstück, welches die Vorsteher der Schützengilde seiner Vaterstadt darstellte, aus, und blieb auch dieser Richtung theilweise nachmals getreu, obwohl er später vorzugsweise Gegenstände aus der Bibel, oder auch Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben malte, worauf nackte Figuren die Hauptrolle spielen. Die Bilder dieser Art sind sehr ungleich. Die Köpfe sind öfter gemein, die Motive geschmacklos. Die besten zeigen eine sorgfältige Modellirung und eine sehr warme und klare Färbung. Eins seiner ausgezeichnetsten Bilder dieser Art ist die badende Bathseba mit ihren Dienerinnen vom Jahr 1617 im Museum zu Berlin

(No. 734), bei dem es für die Auffassung charakteristisch ist, dass sich David, kaum sichtbar, in einer dunklen Ecke befindet. Am wenigsten reichte sein Talent für den Ausdruck starker Affecte aus, wie sein Kindermord, in der Königlichen Gallerie im Haag, ein sehr widriges Bild, beweist. Aus dem Kreise der Mythologie zeichnet sich seine Venus, Amor und Ceres in der Gallerie zu Dresden (No. 1030), wie wenig auch die Köpfe der Aufgabe entsprechen, durch die Kraft und Klarheit der Farbe, und die fleissige Ausführung, aus.

Abraham Bloemart, geb. 1564 zu Gorcum, gest. 1647 zu Utrecht, bildet in mancher Beziehung den Uebergang zur folgenden Epoche. Wie sehr er auch durch die oft manierirten Motive, die leeren, unbedeutenden Gesichter, die bisweilen bunte Färbung, den häufig sehr verschmolzenen Vortrag, noch dieser Epoche angehört, so zeichnet er sich doch, zumal in seinen späteren Bildern, durch die gut abgewogene Gesammthaltung, einen reineren Geschmack und einen breiten Vortrag, vortheilhaft aus. Seine einst sehr zahlreichen Gemälde sind jetzt meist verschollen. Eine Anbetung der Hirten, vom Jahr 1604 im Museum zu Berlin (No. 745). als Nachtstück aufgefasst, ist sehr geschickt componirt und von sehr kräftiger, aber grellbunter Wirkung. Der zweite Traum Josephs mit Maria und dem Kinde im Hintergrunde, ebenda (No. 722), ist zwar in dem Engel sehr manierirt, doch der Joseph eine wahre und kräftige Gestalt, auch die Haltung sehr gut abgewogen. Dagegen gehört das Fest der Götter in der Königlichen Gallerie im Haag zu seinen, zwar sehr klaren und fleissigen, aber durch die Buntheit und den glatten Vortrag der älteren Kunstform verwandten Bildern. Glücklich componirt, besser in der Haltung abgewogen, und sehr fleissig in der Ausführung ist seine Erweckung des Lazarus in der Pinakothek zu München, No. 193.

Pieter Lastmann, geboren 1562, befand sich 1604 in Rom, wo er offenbar einen Einfluss von Adam Elzheimer erfahren hat. Zurückgekehrt, gelangte er zu solcher Anerkennung, dass er in Folge eines Rufs in den Jahren 1619 und 1620 in Kopenhagen in einer Kirche Bilder ausführte. Er war ein güter Zeichner, seine Köpfe haben öfter viel Empfindung, seine Fleischfarbe ist warm und kräftig. In den landschaftlichen Hintergründen, welche meist eine bedeutende Rolle spielen, merkt man den Einfluss des Paul Bril. Zwei Bilder, der heilige Philipp, welcher den Kämmerer

des Mohrenkönigs tauft, und eine heilige Familie, befinden sich von ihm im Museum zu Berlin, No. 677 und 747.

Eine ganz eigenthümliche Stellung nimmt Adriaen van der Venne ein, der 1589 in Delft geboren, 1662 im Haag gestorben ist. Er wendete sich erst der Malerei unter Hieronymus van Diest zu, nachdem er zu Leyden eine wissenschaftliche Erziehung genossen, welche ihn mit der klassischen Literatur bekannt gemacht hatte. Diese hatte nicht allein auf ihn als Maler insofern Einfluss, dass er sich besonders in allegorischen Darstellungen gefiel, sie war die Ursache, dass sein ganzes Leben zwischen Schriftstellerei und Kunst getheilt war. Als zweites, geistiges Moment erkennt man in seinen Bildern einen grossen Eifer für die, in Holland grade in seiner Zeit durch die erfolgreichen Kämpfe befestigte, Reformation und für die hiebei an der Spitze stehenden Fürsten aus dem Hause Oranien. In der Art der Auffassung dieser Gegenstände giebt sich aber ein sehr entschiedenes und ausgezeichnetes Talent für die realistische Richtung seiner Nation kund. Er malte nicht allein wohlgezeichnete, in einem warmen und klaren Ton trefflich kolorirte und sehr sorgfältig ausgeführte Portraite, deren er auch viele in seinen allegorischen und historischen Bildern, als Schlach ten etc. anbrachte, sondern auch die übrigen Figuren in derlei Bildern, haben ein portraitartiges Ansehen. In verschiedenen Genrebildern und Landschaften, thut sich vollends die realistische Seite seines Naturells entschieden kund. Für den Prinzen Moritz von Oranien, den König von Dänemark, wie auch sonst, führte er viele Bilder grau in grau aus. Das grösste, mir von ihm bekannte, Bild in Farben befindet sich unter No. 337 im Museum zu Amsterdam und stellt in etwa dreiviertellebensgrossen Figuren, den Prinzen Moritz von Oranien, seine Brüder und andere fürstliche Herrn, sämmtlich zu Pferde, in der Umgegend vom Haag vor. Dieses Bild hat zwar alle die guten, oben von ihm gerühmten Eigenschaften, in Betracht der Haltung und der ganzen Ausbildung indess, wie seine meisten Bilder, noch etwas Alterthümliches. Gewöhnlicher malte er indess Bilder mit kleinen Figuren. Dahin gehört ebenda unter No. 338 ein Bild mit der Benennung „die Seelenfischerei.“ In einer von Jan Breughel gemalten Landschaft befinden sich auf der einen Seite eines Flusses die Katholiken, auf der anderen die Protestanten. Auf dem Flusse selbst sieht man in einigen Barken verschiedene katholische Geistliche und Mönche, in einer anderen

protestantische Geistliche. Beide Theile sind beschäftigt in dem Flusse schwimmende Menschen mit Netzen aufzufangen. Unter den Katholiken gewahrt man die Portraite von Albert und Isabella, unter den Protestanten die von den Prinzen Moritz und Friedrich Heinrich von Oranien, und dem Kurfürsten Friedrich von der Pfalz. Inschriften und einzelne Darstellungen zeigen eine starke Satyre gegen das Pabstthum und eine Verherrlichung der evangelischen Kirche. Dieses sehr reiche Bild ist sowohl wegen des Gegenstandes, als wegen der darin bewiesenen Kunst, sehr interessant.[1] Als Kunstwerk noch ausgezeichneter ist indess ein Bild, No. 543, im Louvre, welches ebenfalls in einer Landschaft von Jan Breughel ein zu Ehren des 1609 zwischen dem Erzherzog Albert und den vereinigten Staaten geschlossenen Waffenstillstandes gefeiertes Fest darstellt und mit A. V. Venne Fesit (sic) 1616 bezeichnet ist. Merkwürdig ist das Gemisch von Portraiten, unter denen die vom Erzherzog Albert und Isabella, und von Zügen aus der Mythologie und Allegorie. Die Köpfe sind hier sehr scharf individualisirt, und mit grosser Präcision in einem goldigen, klaren Ton ausgeführt. Er war ebenso vielseitig als reich in Erfindungen, wie er denn auch die Zeichnungen zu Illustrationen einer Ausgabe der Gedichte des beliebten holländischen Volksdichters Cats gemacht hat.

Für verschiedene Meister wurde die derb realistische Weise, womit Quentin Massys gelegentlich Wechsler und andere Vorgänge aus dem gemeinen Leben behandelt hatte, das Vorbild nicht allein für die Darstellung ähnlicher, sondern auch biblischer, Gegenstände. Keiner von ihnen erreichte ihn indess, sie verfallen meist in arge Uebertreibungen und widrige Gemeinheit.

Zuerst ist hier der Sohn des Quentin, Jan Massys, zu nennen, der etwa von 1500 bis 1570 gelebt hat. Aus seiner früheren Zeit rühren höchst wahrscheinlich die Wiederholungen nach den Bildern von Wechslern von seinem Vater her, da van Mander ausdrücklich sagt, dass er dergleichen gemalt habe. Besonders ausgezeichnete Beispiele dieser Art sind die Bilder der Geizigen in Windsor-Castle, in dem Museum zu Berlin (No. 671) und in der Pinakothek in München (No. 80). Ihnen schliesst sich der

[1] Das Verdienst dieses, früher ganz irrig dem Heinrich van Balen beigemessene, Bild dem rechten Meister öffentlich vindicirt zu haben, gebührt W. Burger, Musées de la Hollande Th. I. S. 61 ff.

heilige Hieronymus vom Jahr 1537 in der Gallerie zu Wien an. Alle diese Bilder sind von warmer, kräftiger Färbung und fleissiger, wiewohl etwas derber Behandlung. Seine späteren Bilder zeigen dagegen in allen Theilen, den Charakteren, der Färbung, der Behandlung, eine grosse Schwäche. Beispiele dieser Art gewähren seine Heimsuchung vom Jahr 1558, No. 156, und seine Heilung des Tobias vom Jahr 1564, No. 157, im Museum zu Antwerpen.

Jan van Hemessen, geboren etwa um 1500, gestorben vor dem Jahr 1566, ist, wenn nicht ein Schüler, doch sicher ein Nachahmer des Quentin Massys. Er ist häufig von einer furchtbaren Gemeinheit in Formen und Ausdruck, immer sehr hart in den Umrissen und meist von einer schwer braunen Färbung. Er hat öfter den Quentin Massys kopirt. So kenne ich von einer Berufung des Matthäus zum Apostelamt desselben, welche ich in England gesehen, drei Kopien von ihm, deren sich eine im Museum von Antwerpen, No. 94, zwei in der Gallerie von Wien befinden. Eins seiner gefälligsten Bilder ist eine kleine heilige Familie vom Jahr 1541 in der Pinakothek (No. 100, Cabinette), eins seiner widrigsten ein heiliger Hieronymus in der Gallerie zu Wien. In dem Bildniss des Malers Jan Mabuse, ebenda, zeigt er sich indess als ein tüchtiger Meister in diesem Fach.

Ein diesen nahe verwandter und recht verdienter, aber wenig bekannter Meister ist Huiis, von dem ein Dudelsackpfeifer und ein altes Weib vom Jahre 1571 im Museum zu Berlin befindlich ist, No. 693.

Pieter Aertszen, genannt der „lange Peer“, geboren 1507, gestorben 1573, ein Schüler des Allard Claessen, war ein Künstler von einem ausserordentlichen Talent, welcher in Löwen, Amsterdam, Delft u. s. w. viele grosse Altarbilder ausführte, die indess sämmtlich bei dem Bildersturm im Jahr 1566 vernichtet worden sind. Nach den kleineren, noch vorhandenen Bildern von ihm aus der heiligen Geschichte sind sie von realistisch-genreartiger Auffassung gewesen. Er beobachtete sehr gut und war ebenso lebendig in der Auffassung, als geistreich in der Ausführung. In seinen Gemälden kommt hiezu eine kräftige und klare Färbung. Ein gutes Bildchen von ihm ist eine Kreuzigung Christi im Museum zu Antwerpen, No. 159, ein sehr charakteristisches, eine Kreuztragung vom Jahr 1552, im Museum zu Berlin, No. 726. Dieser Gegenstand ist nämlich ganz wie die Hinrichtung eines armen

Sünders zur Zeit des Malers behandelt. Die Schächer werden, nach der damaligen Sitte, von einem Dominikaner und einem Franziskaner begleitet, und die Kreuztragung bildet nur eine Episode des Mittelgrundes. Gelegentlich malte er mit sehr gutem Erfolg auch blosse Marktscenen, wovon sich ein ausgezeichnetes Beispiel in der Gallerie zu Wien befindet. Ganz in seine Fusstapfen trat sein Schüler Joachim Bueckler, der etwa von 1550—1570 blühte. Eine, wie jene Kreuztragung aufgefasste, Darstellung Christi durch Pilatus, von ihm befindet sich in der Pinakothek, No. 78. Besonders waren auch von ihm Märkte und Küchenstücke beliebt.

Pieter Breughel der alte, auch Bauren-Breughel genannt, wurde etwa 1520 geboren, 1551 Mitglied der Malergilde, zwei Jahre später, um 1553, besuchte er Rom und starb in Antwerpen im Jahr 1569. Obwohl auch er noch ausnahmsweise in der Weise der vorigen Künstler Vorgänge aus der heiligen Geschichte behandelte, war er doch der erste, welcher sehr eifrig das Leben der Bauren in allen Zuständen studirte, und zum Hauptgegenstande seiner Kunst machte. Gelegentlich malte er auch Spuck- und Gespenstergeschichten im Geschmack des Hieronymus Bosch. Die Auffassung ist immer geistreich, aber derb, öfter selbst gemein. Seine Behandlung, in einem warmen Ton, ist meist breit, zuweilen flüchtig. Er zeichnete auch auf seinen Reisen sehr häufig und mit vielem Geschick ihn ansprechende Gegenden und hat nach diesen ein Blatt mit feinem, malerischen Gefühl radirt. Auch hat er zuweilen Zeichnungen für Holzschnitte gemacht. Besonders ausgezeichnete Bilder von ihm finden sich in der Gallerie zu Wien. Von historischen Bildern ist eine Kreuzigung vom Jahr 1563, eine reiche Composition, hervorzuheben, worauf die heiligen Personen, Maria u. s. w., noch von edlem Ausdruck sind. In seinem landschaftlich-phantastischen Element zeigt ihn der Bau des Thurms zu Babel von demselben Jahr. In drei Bildern, Winter, Frühling und Herbst, letzterer eine Landschaft von poetischer Composition, finden sich, ebenso wie in einem Streit zwischen dem Fasching und den Fasten, vom Jahr 1559, viel drollige Einfälle, welche öfter freilich von sehr derber Natur sind. Eine Bauernhochzeit endlich ist trefflich componirt und voll guter Erfindungen.

In seine Fusstapfen trat sein ältester Sohn Peter, daher, Peter Breughel der jüngere, oder auch, wegen der öfter von ihm behandelten Gegenstände, Höllenbreughel genannt. Er steht

indess in Erfindung, Färbung und Machwerk weit unter seinem Vater. Die Composition ist meist lahm, die Köpfe geistlos, das Fleisch von einem schweren Lederbraun, der Vortrag sehr handwerksmässig. Beispiele gewähren seine Kreuztragung im Museum zu Antwerpen (No. 255) und Berlin (No. 721). Die Bilder, welche ihm in den Gallerien zu Dresden und München beigelegt werden, rühren nicht von ihm, sondern von seinem jüngeren Bruder, Jan Breughel, her.

Dieser, genannt Sammetbreughel, geboren zu Antwerpen 1568, gestorben ebenda 1625, war ein ungleich begabterer Künstler und von einer seltnen Vielseitigkeit des Talents. Wenn er auch vornehmlich Landschaftsmaler war, als welchen wir ihn erst etwas später zu betrachten haben werden, so spielt er doch auch als Genremaler unter seinen Zeitgenossen eine bedeutende Rolle. Seine, sich allerdings nie über eine derbe Wirklichkeit erhebenden, Bauern sind sehr lebendig. Und ganz in denselben Formen und in derselben Art behandelt er auch in sehr kleinem Maassstabe die heilige Geschichte, namentlich Höllenscenen, oder Vorgänge der antiken Unterwelt mit starken Lichtwirkungen. Eine klare und kräftige Farbe, eine sorgfältige Ausführung ist diesen, wie allen seinen Bildern eigen, dagegen fehlt es auch fast allen an einer genügenden Gesammthaltung. Unter seinen zahlreichen Bildern in den Gallerien zu Dresden, München und Berlin finden sich verschiedene Beispiele von den angeführten Gegenständen.

Der 1578 zu Mecheln geborene David Vinckebooms, oder Vinckeboons,[1] ist ein ihm in manchem Betracht verwandter, doch auf einen ungleich engeren Kreis beschränkter, Meister, welcher sich indess doch auch, ausser in der Genremalerei, als Landschaftsmaler geltend gemacht hat. Er fasst die Welt der Landleute, welche er als ersterer darstellt, besonders gern bei Kirmessen in den Aeusserungen rohster Sinnlichkeit auf. Auch sind seine Figuren häufig von abstossender Hässlichkeit und Gemeinheit, und seine Fleischfarbe von einem harten, schreienden Roth. Bilder jener Art befinden sich in denselben Gallerien.

Lucas van Valkenburg, geboren zu Mecheln, gestorben 1625, malte in einem etwas grauen, aber harmonischen Ton, Vorgänge aus dem Leben der Landleute und der Soldaten. Seine sehr

[1] So ist er in dem Gildebuch der Maler von Antwerpen geschrieben. S. den Catalog von Antwerpen S. 210.

mässig gezeichneten Figuren haben indess etwas Elegantes. Die Ausführung ist höchst fleissig. Die besten mir von ihm bekannten Bilder befinden sich in der Gallerie zu Wien. Ebenso von seinen, in derselben Weise, nur schwächer, arbeitenden Brüdern Friedrich und Martin van Valkenburg.

Sebastian Vranck, geboren um 1573, ist einer der frühsten Maler, welcher vorzugsweise Vorgänge aus dem Kriege, Reitergefechte, Plünderungen u. dgl., mit sehr wahren und ergreifenden Motiven, in einem braunrothen, etwas schweren Ton, ziemlich breit, aber doch fleissig ausführte. Ein vorzügliches Bild dieser Art von ihm befindet sich in der Gallerie zu Wien.

Einer der ausgezeichnetsten Genremaler aus der letzten Generation dieser Epoche ist der 1581 zu Antwerpen geborene, 1642 gestorbene, Frans Francken der jüngere. Zu einer glücklichen Erfindungsgabe kommt bei ihm viel Gefühl für Anmuth der Bewegung, eine sehr tüchtige Zeichnung, eine gute Gesammthaltung und eine geistreiche Pinselführung. Nur im Ton der Farbe ist er meist etwas schwer. Er staffirte häufig die Architekturbilder des älteren Peter Neefs, des Bartholomäus van Bassen, des Josse de Momper, in sehr glücklicher Weise. Eins seiner merkwürdigsten und ausgezeichnetsten Werke ist sein Hexensabath vom Jahr 1607 in der Gallerie zu Wien, vielleicht die ausführlichste Vorstellung, welche uns von dieser Welt einer so furchtbaren Einbildung, aufbehalten worden ist. In seinen grösseren historischen Bildern, deren das Museum zu Antwerpen einige besitzt, ist er minder glücklich.

Bei weitem die meiste Befriedigung in dieser Epoche gewähren in den Niederlanden die Portraitmaler.

Der älteste von diesen ist Joas van Cleve aus Antwerpen, von dessen Geburts- und Todesjahr zwar nichts Bestimmtes bekannt ist, welcher aber etwa von 1530—1550 geblüht haben muss. Er soll nach Vasari in Spanien gewesen sein und auch am Hofe von Frankreich viel Bildnisse gemalt haben. Jedenfalls steht es fest, dass er eine Zeitlang in England gearbeitet hat. Hier soll er über den grossen Erfolg, welchen Antonis Moor mit seinen Bildnissen fand, den Verstand verloren haben. Die wenigen, von ihm jetzt noch nachweisbaren Bilder rechtfertigen indess durchaus den grossen Ruf, den er zu seiner Zeit genoss. Er steht in seiner Kunstform zwischen Holbein und Antonis Moor mitten inne. Die wohlgezeichneten Formen haben eine gewisse Bestimmtheit und sind doch nicht

hart, der warme und klare Ton erinnert an die grossen Meister der venetianischen Schule. Zwei seiner vorzüglichsten Werke sind sein eignes und seiner Frauen Bildniss in Windsorcastle. Nicht minder schön ist indess auch sein eignes Bildniss in der Sammlung des Lord Spencer zu Altorp. Oft werden seine Bilder irrig dem Holbein beigelegt.

Ihm zunächst folgt Antonis Moor, welcher im Jahr 1518 geboren, 1588 gestorben,[1] in seiner Jugend die Schule des Jan Schooreel besuchte, später aber nach Italien ging. Nach seiner Rückkehr kam er, in Folge der Empfehlung des Kardinals Granvella, in die Dienste Karls V., welcher ein so grosses Gefallen an seiner Kunst fand, dass er ihn nach Lissabon schickte, um dort das Bildniss der Braut seines Sohnes, Philipp II., zu malen. Später ging er, und ohne Zweifel auf längere Zeit, nach England, um das Bildniss der zweiten Gemahlin desselben Fürsten, Maria der Katholischen, auszuführen. Nachmals brachte er wieder längere Zeit am Hofe Philipps zu Madrid zu, und endlich wurde er in den Niederlanden viel von dem Herzog von Alba beschäftigt. Ueberall erndtete er grossen Beifall, Ehren und Geld ein. In seinen, jetzt sehr seltenen, historischen Bildern ist er eine der widerstrebendsten Erscheinungen der Nachahmung italienischer Kunstweise. In seinen Bildnissen gehört er dagegen durch die höchst wahre und geschmackvolle Auffassung, die gute Zeichnung, die meisterliche und fleissige Ausführung, die klare und treffliche Färbung, zu den besten Meistern seiner Zeit. Die Portraite seiner früheren und mittleren Zeit zeichnen sich indess durch die wärmere und kräftigere Färbung vor den späteren, blasseren und nicht mit derselben Sorgfalt durchgeführten, sehr vortheilhaft aus. Das frühste mir von ihm bekannte Bild, sind die mit seinen Namen und dem Jahr 1544 bezeichneten Portraite von zwei Domherrn von Utrecht, No. 585 A. im Museum zu Berlin. Sie zeigen in der Auffassung noch viel Verwandtschaft zu seinem Meister Schooreel. Zu einer seltnen Wahrheit und Naivetät gesellt sich eine feine Zeichnung und eine ebenso warme als klare Färbung. Der Vortrag mit kurzen und feinen Strichen ist sehr eigenthümlich. Keine Gallerie ist indess lehrreicher für diesen Meister, als die zu Wien. Ich nenne hier nur für seine frühere Zeit das edel aufgefasste, ebenfalls in feinem klaren, röthlichen

[1] Seine Geburt wird auch 1512, sein Tod 1575 angegeben.

Ton kolorirte Portrait des Kardinals Granvella vom Jahr 1549; das in der Färbung minder warme, aber sehr fein aufgefasste, eines jungen Mannes mit einer Narbe von 1564, und die in dem Lokalton kühleren, in den Lichtern weisslichen Bildnisse eines jungen Ehepaars, vom Jahr 1575. Auch die Gallerie zu Dresden besitzt, unter dem irrigen Namen Holbein, zwei weibliche Bildnisse aus der besten Zeit dieses Künstlers, No. 1698 und 1701. Unter seinen zahlreichen Bildern in England gehören zu den besten die von der Königin Maria der Katholischen und dem Grafen von Essex in der Sammlung des Lord Yarborough in London, so wie die beiden in ganzer Figur von Sir Henry Sidney und seiner Gemahlin vom Jahr 1553, zu Petworth, in der Sammlung des Colonel Wyndham.

Obwohl aus der gefährlichen Schule des Frans Floris stammend, nimmt doch auch Frans Pourbus der ältere, geboren 1540 gestorben 1580, als Portraitmaler eine würdige Stelle ein. Wenn er dem vorigen an Geschmack der Auffassung, an Feinheit der Zeichnung nachsteht, so übertrifft er ihn in der Gleichmässigkeit der goldigen, klaren Färbung. Als ein Beispiel dieser Art führe ich das Bildniss eines Mannes vom Jahr 1568, der die Rechte gegen die Seite gestützt, die Linke an das Degengefäss hält, in der Gallerie zu Wien an.

Auch Willem Key, geboren 1520, gestorben 1568, muss ein ausgezeichneter Bildnissmaler gewesen sein, da der Herzog von Alba ihn wählte, um sein Portrait zu malen. Ich wüsste indess jetzt mit Sicherheit kein Bild von ihm nachzuweisen.

Dagegen giebt es von dem vortrefflichen belgischen Bildnissmaler Nicolaus Neuchatel, genannt Lucidel, geboren 1505, gestorben 1600, welcher sich später in Nürnberg niederliess, das meisterliche Bildniss des Mathematikers, welcher seinem Sohn in dieser Wissenschaft Unterricht ertheilt, in der Pinakothek (No. 124). Die Darstellung dieser gegenseitigen Beziehung giebt den sehr wahr aufgefassten Köpfen ein doppeltes Interesse. Der Lokalton des Fleisches ist dagegen kühlröthlich, die Schatten grau.

Ungleich mehr durch seine Bildnisse, als durch seine jetzt meist verschollenen historischen Bilder, welche van Mander rühmt,[1] zeichnet sich der 1553 zu Löwen geborene Gualdorp Gortzius, genannt Geldorp aus. Er war ein Schüler des alten Franz Franck

[1] Bl. 195 b.

und des älteren Franz Pourbus und liess sich später in Köln nieder. Das dortige Museum bewahrt mehrere Bildnisse von ihm. Die früheren sind lebendig aufgefasst und sehr fleissig in einer kräftigen Färbung durchgeführt. In den späteren wird er kalt im Ton und oberflächlich in der Behandlung. Er starb zu Köln 1616, oder 1618. Von zwei Söhnen von ihm, welche in demselben Geschmack Portraite malten, blieb der eine, Melchior, in Köln, wo sich verschiedene, zwischen den Jahren 1615 und 1637 gemalte Bilder von ihm befinden, der andere,[1] Georg, liess sich in London nieder, wo er zur Zeit Karls I. und Cromwells viele angesehene Personen malte und dort noch im Jahr 1653 am Leben war.

Zu den achtbaren Bildnissmalern dieser Zeit muss auch der 1548 in Gouda geborene Cornelis Ketel gehört haben, welcher im Jahr 1578 die Königin Elisabeth, und später verschiedene Personen ihres Hofes malte, nachmals aber ebenso in Holland mit vielem Beifall die Schützengesellschaft von Amsterdam und noch eine andere ausführte. Meine Bemühungen diese, oder von seinen Bildern in England etwas aufzufinden, sind leider umsonst gewesen.

Dagegen giebt es von einem der beliebtesten Portraitmaler am englischen Hofe, zur Zeit der Elisabeth, Marcus Gerards von Brügge, der erst im Jahr 1635 starb, noch eine ansehnliche Zahl von Bildern. Da er indess keineswegs zu den besten Malern dieser Epoche gehört, indem er ziemlich gleichgültig in der Auffassung, schwach in Zeichnung und Färbung ist, so dass das Hauptinteresse seiner Bildnisse vornehmlich in der oft grossen Bedeutung der dargestellten Personen liegt, so begnüge ich mich zu bemerken, dass sich drei besonders charakteristische Bilder von ihm, die Königin Elisabeth, der Minister Burleigh und Graf Essex, in der Sammlung des Marquis von Exeter zu Burleighhouse befinden.[2]

Franz Pourbus der jüngere, Schüler seines Vaters von gleichem Namen, geboren 1572, gestorben 1622, zeichnete sich, wie jener, als Bildnissmaler sehr vortheilhaft aus, muss ihm indess in der Wärme der Färbung, in der Gediegenheit des Impastos nachstehen. Er arbeitete längere Zeit am Hofe König Heinrich IV. von Frankreich und hat dessen Bildniss, sowie auch das seiner Gemahlin, Maria von Medici, verschiedentlich gemalt. Das ansehnlichste seiner Portraite im Louvre ist das jener Königin (No. 396), doch

[1] S. über diese Künstlerfamilie Merlo in dem oben angeführten Werk S 221. — [2] S. Kunstwerke und Künstler in England Th. II. S. 488.

auch die beiden kleinen des Königs (No. 394 und 395) verdienen erwähnt zu werden.

Paul van Sommer, geboren zu Antwerpen 1576, gestorben 1624, hat eine Reihe von Jahren in England gearbeitet, wo sich daher auch noch jetzt seine besten Arbeiten befinden. Seine Auffassung ist wahr und lebendig, seine Färbung warm und klar, seine Ausführung fleissig. Vortrefflich ist sein Bildniss des Lord Bacon in der Sammlung des Lord Cowper zu Pansanger, sowie die des berühmten Grafen Arundel und seiner Gemahlin in Arundel-Castle, dem Sitz des Herzogs von Norfolk.

Die Mehrzahl der übrigen Bildnissmaler der spätesten Generation dieser Epoche waren Holländer.

Michael Janse Mierevelt, geboren 1567 zu Delft, gestorben 1651, vereinigt mit einer schlichten und wahren Auffassung eine sehr klare, öfter warme Färbung, und eine fleissige Ausführung. Die Anzahl der von ihm in seinem langen Leben ausgeführten Bildnisse ist sehr beträchtlich. Eine ganze Reihe von denselben befindet sich auf dem Rathhause zu Delft in Holland. In seinem grössten, mir bekannten, Bilde, einem Schützenstück vom Jahr 1611 mit vielen Figuren, erscheint er indess nicht zu seinem Vortheil. Obwohl die Köpfe recht lebendig, ist doch die Farbe etwas schwer, die Behandlung etwas handwerksmässig. Um etwas besser sind die Portraite von Wilhelm I., dem II. und Moritz von Oranien im Zimmer des Bürgermeisters. Sehr vorzüglich aber, durch die höchst wahre Auffassung, die klare Färbung, die fleissige Ausführung, ist ebenda ein Brustbild des Hugo Grotius, und besonders weich für diesen Meister seine drei Kinder über dem Kamin. Auch in den Gallerien zu Dresden und München finden sich sehr schöne Bildnisse von ihm vor.

Unter seinen Schülern zeichnen sich durch ähnliche Art und Verdienste besonders sein Sohn Peter Mierevelt und Paul Moreelze, von dem ein treffliches Bildniss im Museum zu Berlin, aus. Letzterem schliesst sich sehr nahe Johann Wilhelm Delft an, von dem sich ein bezeichnetes und von 1592 datirtes Schützenstück mit vielen Figuren, von wahrer Auffassung und tüchtiger Malerei, indess etwas harten Umrissen und schwerer, brauner Färbung des Fleisches, ebenfalls auf dem Rathhause zu Delft befindet. Ihm nahe steht Jacob Delft, von dem das Städel'sche Institut zu Frankfurt ein ausgezeichnetes weibliches Bildniss bewahrt.

Daniel Mytens, im Haag geboren, fand, wie van Sommer, vornehmlich in England den Schauplatz für seine künstlerische Thätigkeit. Im Jahr 1625 nahm ihn Karl I. gegen einen Gehalt von 20 L. Sterling in seinen Dienst,[1] in welchem er, allem Ansehen nach, auch bis gegen das Jahr 1630 geblieben ist. Um diese Zeit scheint er England verlassen zu haben. In der Auffassung ist dieser Maler von einer einfachen, schlichten Wahrheit, in der allgemeinen Wirkung von grosser Helligkeit, im Fleisch neigt er häufig zu einem feinen Silberton. Seine Ausführung in einem zart verschmolzenen Vortrag ist fleissig. Zwei Hauptwerke von ihm, welche Karl I. und Henriette Maria in jungen Jahren, den Zwerg Sir Geoffrey Hudson, verschiedene Hunde und einen Schimmel, Alles in Lebensgrösse, darstellen, befinden sich auf dem Sitz des Lord Galway, Serlby, in Notinghamshire, und in der Sammlung der Lady Dunmore zu Dunmore Park, unfern der Veste Stirling, in Schottland. Gelegentlich malte Mytens auch in sehr feiner Weise Bilder in kleinem Maassstabe. Zwei sehr hübsche Beispiele dieser Art, die Portraits Karls I. und seiner Gemahlin, mit architectonischen Hintergründen von dem älteren Steenwyck, besitzt unter der irrigen Bezeichnung des G. Coques, die Gallerie zu Dresden, No. 965 und 966. Ein anderes Bild, welches beide Herrscher mit einem ihrer Kinder auf einer Tafel darstellt, befindet sich in der Gallerie der Königin von England in Buckingham-Palace.

Cornelius Jansens (oder Janson) van Ceulen, geboren zu Amsterdam, im Jahr 1590, ging im Jahr 1618 nach England,[2] welches er erst im Jahr 1648 verliess.[3] Er malte dort vorzugsweise für Karl I. Auch in Holland fuhr er fort bis zu seinem, im Jahr 1666 zu Amsterdam erfolgten, Tode mit vielem Beifall Bildnisse zu malen. Er war ein Meister von sehr feinem Naturgefühl, geschmackvoll in der Auffassung, warm, fein und klar in der Färbung, und zart in der verschmolzenen Ausführung. In Deutschland besitzt die Gallerie zu Dresden ein männliches und ein weibliches Bildniss von vieler Feinheit, wenn gleich für ihn etwas schwach in der Färbung, vom Jahr 1615, No. 1150 und 1151. Unter den zahlreichen, von ihm in England zerstreuten Bildnissen, nenne ich nur das von Friedrich, Kurfürsten von der Pfalz, in der Gallerie von Hamptoncourt, das der Lady Dorothe Nevil in der Sammlung des Marquis

[1] Walpole S. 151. — [2] S. Burger, Musées de Hollande Th. II. S. 225. — [3] Walpole S. 150.

von Exeter zu Burleighhouse, das von Taylor, eines Hofbeamten Karls I., und sein eignes Bildniss zu Longfordcastle, dem Sitz des Lord Radnor. Auch er malte gelegentlich recht hübsche Bildnisse in kleinem Maassstabe. Ein Beispiel dieser Art ist das Bild mit Karl I. und Personen seines Hofes im Greenpark, in der Sammlung der Königin in Buckingham Palace.

Auch die Malerei von Thieren wurde von dieser spätesten Generation zu einer besonderen Gattung ausgebildet, indess doch in der Weise, dass irgend ein biblischer Gegenstand, am häufigsten Adam und Eva im Paradiese, den Namen des Bildes hergeben musste, wenn schon die Thiere bei Weitem die Hauptsache sind. Der namhafteste Meister in dieser Richtung ist der, 1576 zu Courtray geborene, 1639 gestorbene, Roelant Savery. Seine Bilder, in denen ein sehr brauner Ton vorwaltet, sind häufig mit Thieren zu sehr überladen, die einzelnen indess, meist mit grosser Naturwahrheit, fleissig ausgeführt. Eins seiner Hauptwerke ist das Paradies im Museum zu Berlin (No. 710). Manche Bilder von ihm, welche wilde Felsengegenden, worin reissende Thiere hausen, darstellen, haben etwas Phantastisches. Ihm schliesst sich der schon als Genremaler betrachtete Jan Breughel an. Seine Thierstücke verrathen in der Composition öfter den Einfluss von Rubens, und übertreffen die des R. Savery an Klarheit und Wahrheit der Färbung. Gute Beispiele dieser Art gewähren die oben angegebenen Gallerien, so wie die des Louvre. Sein Hauptbild dieser Art ist indess, das Paradies in der Königlichen Gallerie im Haag, No. 25, worin Rubens sehr schön Adam und Eva gemalt hat. Ihm folgte mit grösserer Trockenheit und Härte, Ferdinand van Kessel.

Nach den Nachrichten bei van Mander ist auch die Landschaftsmalerei in dieser Epoche fleissig angebaut worden. Von den Künstlern, welche er in diesem Fache rühmt, einem Franz Minnebroer, Jan de Hollander, Jaques Grimmer, Michael de Gast, Hendrick van Cleef, ist mir indess nie ein Bild zu Gesicht gekommen. Dagegen haben sich einige von Lucas Gassel erhalten, der vor und nach der Mitte des 16. Jahrhunderts blühte. Er setzte die phantastische Weise des Patinier durch Anbringen seltsamer Felsenformen, und eine übergrosse Zahl trefflich gemachter Einzelheiten fort. In der Färbung hat er indess etwas einförmig Kühles. Eine Landschaft, mit Judas und Thamar staffirt, in der Gallerie zu Wien trägt sein Monogramm und das Jahr 1548.

Andere, mit 1538 und 1561 bezeichnete, Bilder habe ich im Privatbesitz gesehen. Bei der Veränderlichkeit desselben führe ich sie aber nicht näher an.

Einen erstaunlichen Fortschritt machte die Landschaftsmalerei durch Paul Bril. Er war der Schüler seines älteren Bruders, Mathaeus Bril, welcher 1550 zu Antwerpen geboren, schon 1580 zu Rom starb. Paul, welcher 1556 geboren, ihn früh in Rom aufsuchte, und ihn bald übertraf, führte bis zu seinem Tode im Jahr 1626 in Oel, wie in Fresco eine grosse Anzahl von Landschaften aus.[1] In der Auffassung finden wir bei ihm in seiner späteren Zeit statt des Willkürlichen und Phantastischen das Naturwahre und Poetische. Namentlich aber führt er zuerst eine Einheit der Beleuchtung ein und erreicht dadurch eine ungleich grössere Gesammthaltung, als bisher. Um zur ganz vollendeten Kunstform durchzudringen sind seine Vorgründe indess meist zu kräftig und einförmig grün, die Fernen zu blau. Dessungeachtet ist der Einfluss, welchen er auf die Landschaften des Rubens, des Annibale Carracci und des Claude Lorrain ausgeübt hat, ein sehr grosser und wohlthätiger, und die Stelle, welche er in der Entwicklung dieser Gattung einnimmt, eine sehr bedeutende. Nur ausnahmsweise und nur in seiner früheren Zeit findet sich auch bei ihm noch das Element des Phantastischen vor, wie in seinem Bau des babylonischen Thurms, im Museum zu Berlin (No. 731). Wie meisterhaft er später eine allgemeine Beleuchtung durchführte, zeigt eine Morgenlandschaft ebenda (No. 744). Besonders ausgezeichnete Bilder aus dieser späteren Zeit befinden sich im Louvre. Vor allen sind die No. 69, 71 und 73 hervorzuheben.

Lucas van Valkenburg, dem wir hier wieder begegnen, schliesst sich als Landschafter mit seinen Brüdern noch mehr der früheren, auf sehr grosse Ausbildung des Einzelnen ausgehenden Weise an. Seine Bilder haben öfters etwas Naives und einen eigenthümlich poetischen Reiz. Die besten Landschaften von ihm und seinen Brüdern Friedrich und Martin, besitzt die Gallerie zu Wien.

Josse de Momper ist zu Antwerpen, wahrscheinlich 1559 geboren, und im Jahr 1634, oder 35, gestorben.[2] Obgleich etwas später als Paul Bril geboren, klebt ihm doch ungleich mehr von

---

[1] S. über diesen Meister die Notiz von Ed. Fetis in den Bulletins de l'Academie royale de Belgique von 1855, S. 594—616. — [2] Diese Daten nach dem Catalog des Museums von Antwerpen von 1857, S. 175 f.

der phantastischen Auffassungsweise der früheren Landschaftsmaler an. Er führt uns häufig hohe Gebirge von kühnen Formen in schlagender Sonnenbeleuchtung vor, und ist meist unwahr in der Farbe und sehr flüchtig und von manierirt-einförmiger Behandlung. Bilder dieser Art von ihm sind sehr häufig und auch in den Gallerien zu Dresden und Wien vorhanden. Nur selten und in seiner späteren Zeit erreicht er eine sich der völlig ausgeführten Kunstform annähernde Haltung und Kraft, wie in einer, mit seinem Namen bezeichneten, Landschaft im Museum zu Berlin, No. 772. Er hat auch mit Geschick radirt. Der jüngere Peter Breughel, mehrere der Familie Franken, David Teniers der ältere und Henrik van Balen haben gelegentlich seine Landschaften staffirt.

Auch hier begegnen wir dem Jan Breughel, welcher indess gewöhnlich nur die, öfter von Kanälen durchschnittene und mit Bäumen bewachsene, sonst aber flache Natur seines Vaterlandes mit ungemeiner Wahrheit und grosser Ausführlichkeit im Einzelnen, wenn gleich ohne genügende Haltung des Ganzen, darstellte. Vorzugsweise sind kleine Bildchen dieser Art von ihm oft sehr anziehend. Heinrich van Balen und Johann Rothenhammer haben häufig, gelegentlich auch Rubens, seine Landschaften mit Figuren aus der idealen Welt belebt. Landschaften dieses Meisters besitzen die obigen Gallerien sehr vorzügliche. Dem Vorbilde des Jan Breughel schlossen sich Willem van Nieulandt, Anton Mirou und Peter Gyzens an. Ihre Bilder werden öfter mit den seinigen verwechselt, die des zweiten sind indess im Ton des Grüns schwerer und fahler, die des dritten in der Ausbildung der Blätterung magerer und mechanischer.

Endlich dürfen auch die uns schon bekannten Roelant Savery und David Vinckeboons als Landschaftsmaler nicht übergangen werden. Der erste muss zwar dem Jan Breughel an Wahrheit in etwas nachstehen, übertrifft ihn indess öfter in einem poetischen Naturgefühl, besonders in der Darstellung von Wäldern mit mächtigen Bäumen. Ein treffliches Bild dieser Art besitzt das Museum zu Berlin (No. 749). Vinckeboons, obwohl etwas schwer und trüb im Ton und auch sonst von minder reinem Naturgefühl, als Breughel, hat dagegen vor ihm eine bisweilen grossartige Auffassung der Natur, häufig ein poetisches Gefühl in dem Wiedergeben von einsamen Wäldern, voraus.

Derselben Zeit und Richtung in der Landschaft gehören Alex-

ander Kierings und Hans Tilen an, von denen der erste sich ebenfalls am meisten in der Darstellung von Wäldern, in einem fahlen Grün gefällt, in welchen indess die Zweige der Bäume zu einförmig herabhängen. Bilder von ihnen zu Dresden und Berlin.

Die Seemalerei ist allem Ansehen nach zuerst in Holland, wo sie auch nachmals ihre höchste Ausbildung erreichte, angebahnt worden. Der im Jahr 1566 zu Haarlem geborene Heinrich Cornelius Vroom ist der älteste, bekannte Meister in diesem Fache. Er besuchte Spanien und Italien, wo er in Rom in ein nahes Verhältniss zu dem etwas älteren Paul Bril trat, und allem Ansehen nach dadurch in der Kunst sehr gewann. Später besuchte er auch England, wo er für den Grossadmiral, Grafen von Nottingham, eine Zeichnung von der Niederlage der berühmten spanischen Armada ausführte. Von seinen, einst sehr geschätzten, Bildern haben sich jetzt nur wenige erhalten. Ein bezeichnetes, von sehr ansehnlichem Umfange in einem Nebenzimmer des Rathhauses zu Haarlem mit grossen Schiffen und einer Stadt im Hintergrunde, zeigt, bei fleissiger Ausführung und klarer Luft, in dem grünen Wasser, der schwachen Perspective noch einen sehr primitiven Zustand dieses Faches, ein anderes Bild im Museum von Amsterdam, No. 306, ist überdem auch in der Behandlung zu breit und dekorativ.

Adam Willaerts ist zwar 1577 zu Antwerpen geboren, lebte aber zu Utrecht und starb auch dort, wahrscheinlich im Jahr 1640. Er malte vorzugsweise Seeküsten und Häfen, welche er mit zahlreichen, recht lebendigen Figuren belebte. Er zeigt, ausser einer sorgfältigen Ausführung des Einzelnen, schon ein glückliches Streben nach allgemeiner Haltung, und einen breiten und weichen Pinsel. Nur die Bewegung der Wellen verstand er noch nicht recht zu bemeistern. Ein gutes Bild dieser Art befindet sich im Museum zu Berlin, No. 711. Gelegentlich malte er auch Märkte, Aufzüge und Festlichkeiten. Ein in der Farbe sehr kräftiges, in der Behandlung aber etwas dekoratives Bild von dieser Gattung findet sich im Museum zu Antwerpen, No. 287.

Bonaventura Peters, geb. zu Antwerpen 1614, gest. ebenda 1653, war ein Seemaler, welcher vorzugsweise das nasse Element in wildester Empörung mit Gewitterstürmen, strandenden, oder vom Blitz getroffenen Schiffen darstellte. Seine Bilder haben häufig etwas Poetisches, sind aber in manchen Theilen, als in den Formen der Berge, der Wolken, der Bewegung der Wellen, öfter sehr

unwahr und manierirt. Dagegen haben sie das Verdienst einer grossen Kraft und Klarheit der Farbe, und eines meisterlichen Machwerks. Sie kommen in den Gallerien sehr selten vor, und die von Wien ist die einzige, welche fünf, und zwar sämmtlich bezeichnete, von ihm aufweisen kann. Eins, mit einer, im wüthendsten Sturm scheiternden, Galeere, ist zwar höchst poetisch in der Erfindung, doch sehr manierirt und willkührlich in den Formen. Ein anderes, eine Seeküste bei herannahendem Gewitter, ist in der Beleuchtung gleichfalls sehr poetisch, und von ungemeiner Klarheit, doch ist die Bewegung der Wellen zu sehr parallel gehalten. Das Gegenstück von diesem, mit einem alten Denkmal am Ufer, leidet, bei übrigen Verdiensten, an der zu willkührlichen Form der Wolken. Zwei andere Gegenstücke, von 1645 datirt, eine von Türken bestürmte, venezianische Vestung mit einer springenden Mine, und ein befestigter Seehaven zeigen indess, bei ausserordentlicher Klarheit, eine feinere Ausbildung.

Jan Peters, geb. zu Antwerpen 1625, gest. 1677, ein Bruder des vorigen, malte ebenfalls, und zwar mit gutem Erfolg, ähnliche Gegenstände. Ein unter seinem Namen in der Pinakothek zu München befindliches Bild eines heftigen Seesturms mit, an einem Felsgebirge, scheiternden Schiffen, ist schön componirt und beleuchtet. Die zu braunen Felsen und das Durchwachsen der braunen Untertuschung im Wasser thun indess der Wahrheit und der Haltung Eintrag.

Verhältnissmässig sehr früh gelangte die Architekturmalerei als ein besonderer Zweig zur Ausbildung. Der, 1527 zu Leeuwarden geborene, Jan Fredeman de Vries, welcher ein wissenschaftliches Studium der Werke des Vitruv und des Serlio machte, legte sich mit ungemeinem Erfolg auf diese Art der Malerei, indess doch in der Weise, dass sich, wie wir dieses schon bei anderen Gattungen gesehen, in den Vorgründen seiner Bilder Figuren befinden, welche scheinbar den eigentlichen Gegenstand derselben ausmachen, während doch das Hauptgewicht auf die reichen, architektonischen Räumlichkeiten gelegt ist, in denen nicht allein die Gesetze der Linien-, sondern auch der Luftperspective mit vielem Erfolg beobachtet sind, und welche sich überdem durch einen feinen und klaren, meist kühlen Ton auszeichnen. Das mir von ihm bekannte Hauptwerk sind eine Reihe von Bildern in der schönen Sommerrathsstube des Rathhauses zu Danzig, in denen allerdings die Figuren in dem manierirten Geschmacke seiner Zeit befangen sind.

Noch mehr wurde dieses Fach von seinem, im Jahr 1550 geborenen Schüler Hendrik van Steenwyck, welcher im Jahr 1604 starb, ausgebildet. Er malte meist in kleinem Maassstabe das Innere von gothischen Kirchen. Seine Bilder sind häufig durch Figuren in der Tracht seiner Zeit von Mitgliedern der Familie Francken belebt. Er war einer der ersten, welcher, und zwar mit sehr guten Erfolg, die Wirkung von Fackel- und Kerzenlicht auf die architektonischen Formen darstellte. Die genaue Beobachtung der Linien, wie der Luftperspective verleiht seinen Gemälden einen bleibenden Werth. Die einzelnen architektonischen Glieder haben indess meist etwas Hartes und Metallenes. Vortreffliche Bilder von ihm befinden sich in der Gallerie zu Wien.

Der ausgezeichnetste unter seinen Schülern war der 1570 zu Antwerpen geborene, und um 1651 gestorbene Pieter Neefs. Er arbeitete ganz in der Weise seines Meisters, übertraf aber diesen noch, besonders in der Kraft und Wärme des Tons, in der Wahrheit seiner nächtlichen Beleuchtungen, und in seiner späteren Zeit in der Breite und Weiche des Vortrags. Ein treffliches Beispiel dieser Art befindet sich im Louvre, No. 346, welcher, so wie die Gallerie in Wien auch andere ausgezeichnete Bilder von ihm bewahrt. Viele seiner Bilder werden durch Figuren des jüngeren Frans Francken, des Jan Breughel und des älteren David Teniers belebt. Sein Mitschüler Hendrik van Steenwick der jüngere, der Sohn des Obigen, malte in einem kühleren Ton und steht überhaupt unter ihm. Dasselbe gilt auch von seinem Sohn und Schüler, Pieter Neefs dem jüngeren. Von beiden finden sich sehr gute Bilder in der Gallerie zu Wien, von ersterem auch ein grösseres im Museum zu Berlin.

Unabhängig von diesen bildete sich der, etwa von 1610—1630 blühende, Bartholomäus van Bassen aus. Er malte vorzugsweise das Innere von Kirchen im Geschmack der Renaissance und Festsäle von derselben Art. Seine Bilder wurden häufig von dem jüngeren Frans Francken mit Figuren geschmückt. Wiewohl er in der Linearperspective recht geschickt und in der Ausführung des Einzelnen sehr fleissig ist, so lassen doch seine Bilder in der Luftperspective viel zu wünschen übrig, sind öfter bunt in der Wirkung und hart in den Formen. Zwei Bilder von ihm, eine Kirche und ein Saal, befinden sich, No. 695 und 755, im Museum zu Berlin.

Auch die Anfänge der Malerei von Blumen und Früchten, als

einer besonderen Gattung, fallen in das Ende dieser Epoche, und zwar ist es wieder Jan Breughel, dem wir hier begegnen. In seinen verhältnissmässig seltnen Blumenstücken findet man eine liebevolle und in Form und Farbe sehr getreue Nachahmung der einzelnen Blumen, doch ist die Gesammtwirkung bunt und ohne alle Haltung. Ein Hauptwerk dieser Art ist ein sehr grosser Blumenstrauss in der Pinakothek, No. 226 Cabinette, ein anderes ein grosser Blumenkranz im Louvre, in dessen Mitte Rubens eine Maria mit dem Kinde gemalt hat, No. 429, ein drittes endlich in der Gallerie zu Wien.

Obwohl die Miniaturmalerei in dieser Epoche, bei dem Vorhandensein so vieler Denkmale von grösserem Umfang, die Bedeutung, welche wir ihr in früheren Epochen zugestehen mussten, verloren hat, sind doch zwei belgische Künstler in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in diesem Zweige der Malerei so ausgezeichnet, und in ihrer Zeit so berühmt gewesen, dass ich sie nicht mit Stillschweigen übergehen kann.

Hans Bol, 1535 zu Mecheln geboren, hatte sich in seiner früheren Zeit auf die Ausführung grösserer Bilder in Leimfarben gelegt, sich aber später ausschliesslich der Miniaturmalerei gewidmet, und eine sehr grosse Anzahl von Arbeiten in dieser Weise ausgeführt. Er starb zu Amsterdam im Jahr 1593. In seinen Vorstellungen aus dem Gebiete der Historienmalerei findet sich der manierirte Geschmack der Schule des Franz Floris, in seinen ungleich zahlreicheren Landschaften mit Figürchen aus dem Leben verbindet er indess eine malerische Auffassung, eine gute Zeichnung mit einer höchst fleissigen und geschickten Ausführung. Nur herrscht häufig ein zu kaltgrüner Gesammtton vor und fehlt es an allgemeiner Haltung. Durch grosse Treue zeichnen sich seine Bildnisse, seine Thiere, seine Früchte und Blumen aus. Er bediente sich gleich den früheren Miniaturmalern der Guaschfarben. Er hat verschiedentlich nach alter Weise Manuscripte mit Miniaturen geziert, sehr häufig aber auch einzelne Blätter, meist kleine Landschaften, gemalt. Als Beispiel der ersten Art führe ich ein, im Jahre 1582 ausgeführtes, sehr kleines Gebetbuch in der Kaiserlichen Bibliothek in Paris an, Supplement latin No. 708, von der zweiten Gattung finden sich schöne Bildchen in dem Kabinet der Miniaturen in München, und auf dem Kupferstichkabinet in Berlin vor. Hans Bol

hat auch eine mässige Zahl von Blättern nach seinen eignen Erfindungen mit vielem Geschick radirt.

Jooris Hoefnagel, im Jahr 1545 in Antwerpen geboren, genoss den Unterricht des Hans Bol, wurde aber, in Folge einer sehr sorgfältigen Erziehung, ein Künstler von ungleich grösserer Vielseitigkeit als jener. Er bereiste Frankreich, Spanien, Italien und Deutschland, wo er früher in den Diensten des Herzogs von Baiern in München, später in denen des Kaisers Rudolph II. in Prag stand, jedoch in Wien lebte, wo er auch im Jahr 1600 starb. Bei einer seltnen Leichtigkeit im Zeichnen und einem unermüdlichen Fleiss, ist die Zahl der auf jenen Reisen von allen möglichen Gegenständen gemachten Zeichnungen, wie der von ihm ausgeführten Miniaturen, erstaunlich gross, und sie umfassen alles Darstellbare, heilige und weltliche Geschichte, Gegenden, Thiere, Pflanzen, Blumen, Früchte, Edelsteine, Perlen u. s. w. Er verzierte vorzugsweise, nach der alten Art und Technik, Manuscripte. Am berühmtesten darunter ist ein, jetzt in der Kaiserl. Bibliothek zu Wien vorhandenes, römisches Missale (No. 1784), welches er für den Erzherzog Ferdinand, Herrn von Tyrol, geschmückt und woran er vom Jahr 1582—1590, mithin acht Jahr, gearbeitet hat. Man lernt hieraus den Künstler als einen sehr gebildeten Eklektiker kennen, welcher sowohl die geistigen Beziehungen der früheren Zeit, als die verschiedenen Arten der Verzierung und die Techniken derselben gekannt, und mit ungemeinem Geschick in Anwendung gebracht hat. Dabei ist ihm eine bisweilen sinnreiche, öfter aber gesuchte Mystik eigen und verfällt er häufig in das Ueberladene und Geschmacklose. Man findet gelegentlich bei ihm noch die sinnbildlichen Vorstellungen der Armenbibel, in den historischen Vorstellungen die Benutzung der Motive von Raphael und von anderen Künstlern, in den Ornamenten, abwechselnd die frühere Weise der niederländischen, der deutschen und italienischen Miniaturmaler, in der höchst meisterlichen Behandlung endlich ein glückliches Studium der Miniaturen des berühmtesten Malers dieser Art in Italien im 16. Jahrhundert, Don Giulio Clovio. Nächstdem sind noch zwei, für den Kaiser Rudolph II. ausgeführte Werke anzuführen, deren eins in vier Büchern die gehenden, die kriechenden, die fliegenden und die schwimmenden Thiere, das andere, verschiedene andere Materien behandelte. Häufig führte Hoefnagel aber auch einzelne Blätter aus, wovon ich als Beispiel die 1573

datirte Verherrlichung der spanischen Monarchie in der Bibliothek zu Brüssel anführe. Die vielen emblematischen Vorstellungen sind in dem gesuchten, styl- und geschmacklosen Geist der Zeit, die Ausführung aber von einer unsäglichen Mühe und Feinheit.

Zweites Kapitel.

Die Malerei in Deutschland.

In Deutschland und der Schweiz bietet die Malerei in dieser Epoche einen noch minder erfreulichen Anblick dar, als in den Niederlanden. Vor allem fehlte es hier an einem Mittelpunkt, wie jene an Antwerpen besassen. Die alten Schulen in Nürnberg, Augsburg, Ulm, Köln hatten abgeblüht und an diesen, wie an anderen Orten, begegnen wir nur vereinzelten Malern. In der Historienmalerei lässt sich zwar wesentlich ein ähnlicher Gang der verkehrten Nachahmung italienischer Kunst beobachten, wie in den Niederlanden, doch treten die einzelnen Erscheinungen später hervor. Die reiche Entwicklung der Genre- und Landschaftsmalerei, welche dort gegen jene unerfreuliche Kunst eine Art Gleichgewicht bildete, finden wir aber hier nicht. In der Bildnissmalerei wird jedoch auch hier Ausgezeichnetes geleistet, ohne es indess darin den besten Niederländern gleich zu thun.

Am frühsten und mit dem besten Erfolg wendete sich ganz der italienischen Schule, Hans Stephanus, zu, in der Kunstgeschichte, nach der Stadt am Niederrhein, wo er wahrscheinlich um 1510 geboren worden,[1] unter dem Namen Hans von Calcar bekannt. Er hielt sich in den Jahren 1536 und 1537 in Venedig in der Schule des Tizian auf, dessen Manier er sich so sehr aneignete, dass es gelegentlich schwer war, die Bilder beider Maler zu unterscheiden. Er machte dort die trefflichen Zeichnungen zu den Holzschnitten, womit das bekannte Werk des Vesalius über die Anatomie illustrirt ist, ging später nach Neapel, wo ihn Vasari im Jahr 1545 gekannt hat, und starb dort, nach der Angabe des van Mander, im Jahr 1546. Von historischen Bildern weiss ich

---

[1] Die Angabe, dass er um 1500 geboren worden, entbehrt aller Begründung.

kein einziges von ihm nachzuweisen. Die sehr seltnen, von ihm vorhandenen Bildnisse rechtfertigen indess jenes günstige Zeugniss des Vasari durchaus. Sie zeigen wirklich eine grosse Verwandtschaft zu Tizian. Sie sind minder energisch, aber sehr fein im Naturgefühl, worin sie dem Giovanni Batista Moroni nahe stehen,[1] sie sind trefflich gezeichnet, und im Fleisch in einem klaren, warmen, etwas röthlichen Ton sehr fleissig kolorirt. Ein sehr schönes Bildniss eines Mannes vom Jahr 1540, welches früher bald dem Paris Bordone, bald dem Tintorett, beigemessen wurde, besitzt der Louvre, No. 95, der italienischen Schule, ein anderes das Museum zu Berlin, No. 190.

Auch in Deutschland blieben indess manche Meister in ihrer früheren Zeit noch der Weise der vorigen Epoche treu, und gingen erst später in manchen Stücken zur italienischen über. Die vornehmlichsten dieser Art sind folgende.

Bartolomäus de Bruyn, welcher von 1520—1560 in Köln arbeitete. Die Bilder seiner jüngeren Jahre beweisen augenscheinlich, dass es ein Schüler des Meisters vom Tode Mariä gewesen ist. So ganz besonders eine Anbetung der Hirten im Museum zu Köln, auf dessen Flügeln der Stifter Arnold von Bruweiler und dessen Frau mit ihren Schutzheiligen Georg und Barbara. In seinem Hauptwerk aus dieser Zeit, den Flügeln des grossen Altarschreins auf dem Hochaltar der Stiftskirche in Xanten vom Jahr 1534, deren innere Seiten Vorgänge aus den Legenden der Heiligen Victor, Sylvester und Helena, die äusseren die Figuren dieser Heiligen, Maria mit dem Kinde, Gereon und Constantin, enthalten, sind Köpfe und Gestalten edel, die Formen völlig, die Ausführung sehr tüchtig und sorgsam, der Ton ungemein kräftig und warm, und Bildnisse aus derselben Zeit, wie die der Bürgermeister J. van Ryht vom Jahr 1525 im Museum zu Berlin (No. 588) und Browiller vom Jahr 1535 im Museum zu Köln, schliessen sich noch so eng der Holbeinischen Auffassung an, dass sie häufig mit dessen Namen begabt werden. Auch die Abnahme vom Kreuz mit Flügeln in der Pinakothek (No. 112, 113, 114), ist ein gutes Werk dieser Zeit. Obwohl etwas später eine Abnahme in der Genauigkeit der Durchführung, wie des Tons wahrnehmbar ist, bleibt er doch derselben Auffassung getreu. Hiefür gewährt eine Maria mit dem

[1] Ein in Wien dem Johann von Calcar beigemessenes Bild ist nach meiner Ueberzeugung sicher ein Werk des G. B. Moroni.

Kinde, von einem Herzog von Cleve verehrt, im Museum zu Berlin, No. 689, ein Beispiel. Nachmals aber bemühte er sich in jeder Weise die italienische Kunst etwa in der Form des Marten van Heemskerk nachzuahmen, und verfiel dabei in Kälte und Gleichgültigkeit der Köpfe, geschmacklose Motive, kalte und fahle Farben und flüchtige Behandlung. Selbst die Portraits aus dieser Zeit leiden wenigstens an den beiden letzten Eigenschaften. Die Anzahl von Bildern dieser Art ist, sowohl in der Pinakothek, wo sie indess, wie schon bemerkt, mit Ausnahme von zweien (No. 76, 80), sämmtlich den irrigen Namen des M. van Heemskerk tragen, als im Museum zu Köln, sehr ansehnlich.

In Westphalen begegnen wir in Münster der Familie tom Ring. Ludger der ältere hält sich in seinem Hauptbilde vom Jahr 1538 in der Sammlung des westphälischen Kunstvereins zu Münster noch entschieden zur altdeutschen Schule. Es stellt die Fürbitte von Christus und Maria bei Gottvater dar, welcher, von Engeln umringt, die sündige Welt zerschmettern will. Es ist von würdigem, aber strengem Gefühl und tüchtiger Ausführung. Sein Sohn, Hermann tom Ring, zeigt dagegen in seinem Hauptwerk, der Auferweckung des Lazarus vom Jahr 1546 im Dom von Münster, in einigen Stücken schon italienischen Einfluss. Von diesem zeugt die Architektur mit den recht gut gemachten, weissen Büsten. Die Köpfe von portraitartigem Charakter sind nicht bedeutend, die Motive haben etwas Manierirtes. Besonders lebendig ist das Bildniss des Stifters. Martha und Maria haben das Ansehen von Nonnen. Die Färbung ist bunt, doch das Helldunkel gut beobachtet und das Machwerk, zumal in den Nebensachen, sehr gut. In späteren Bildern erscheint er indess als ein schwacher Maler in der Weise des Frans Floris. Dessen Sohn, Ludger tom Ring der jüngere, wandte sich dagegen, wie so viele Niederländer, entschieden der Nachahmung der Wirklichkeit im Einzelnen zu, so dass seine Bilder aus der heiligen Geschichte dieser fast nur noch dem Namen nach angehören. Der Art ist eine Hochzeit zu Cana vom Jahr 1562 im Museum zu Berlin (No. 708), welche nichts als ein grosses Küchenstück mit vielen, sehr geschickt gemachten Einzelheiten ist, dem es indess gänzlich an Linienperspektive, wie an Haltung, fehlt, während der eigentliche Gegenstand genreartig in einer Ecke des Hintergrundes abgefunden ist.

In Nürnberg war gleichzeitig Virgilius Solis, geboren 1514,

gestorben 1562, als Maler, Kupferstecher und Zeichner für Holzschnitte, thätig. Seine Bilder sind jetzt sehr selten geworden. Aus seinen zahlreichen, die verschiedenartigsten Gegenstände behandelnden Kupferstichen, und den nach ihm ausgeführten Holzschnitten,[1] erhellt indess, dass er sich in seiner früheren Zeit, wenn schon in mehr handwerksmässiger Weise, noch der Schule des Albrecht Dürer anschliesst, später aber mit vieler Handfertigkeit, aber wenig Geist, sich der Nachahmung der Italiener hingiebt.

In Regensburg ist Michael Ostendorfer, welcher sich mit Abnahme von Geist und Geschick, meist nach A. Altdorfer ausgebildet, um 1550 als Maler dadurch merkwürdig, dass er, wie Lucas Cranach, den Kern der Lehre Luthers darzustellen sucht. Ein Altar dieser Art befindet sich in der Sammlung des historischen Vereins zu Regensburg.[2]

In München blühte um dieselbe Zeit der dort 1515 geborene und 1572 gestorbene Hans Müelich, gewöhnlich, doch irrig, Mielich geschrieben. In seinen jetzt seltnen Bidnissen, deren ein weibliches in den Privatsammlung des Königs von Preussen befindlich ist, folgt er noch der altdeutschen Weise. Die Auffassung ist treu, die Farbe klar, die Behandlung fleissig. Ebenso erscheint er auch in den Bildnissen des Herzogs Albrecht V. von Baiern, seiner Gemahlin Anna, und anderer Personen, unter denen auch er selbst, welche er in Miniatur für diesen Fürsten in den Prachtmanuscripten der Musik der sieben Busspsalmen von Orlando di Lasso, und der Motetten des Cyprian de Rore ausgeführt hat.[3] Die darin befindlichen historischen Bilder von ihm zeigen dagegen einen schwächlichen Nachahmer der Italiener.

In Wien arbeitete um dieselbe Zeit Hans Sebald Lautensack, welcher sicher von der Nürnberg'schen Malerfamilie dieses Namens abstammt, von dem mir aber kein Gemälde bekannt geworden ist. In seinen Kupferstichen,[4] erscheint er am meisten zu seinem Vortheil in seinen Landschaften und Städteansichten, worin er, nur in der Auffassung phantastischer, in der Ausbildung handwerksmässiger, die Weise des Albrecht Altdorfer fortsetzt. Auch in seinen, übrigens in der Auffassung sehr derben, in der Zeich-

---

[1] Bartsch Th. IX. S. 243 ff. führt 558 Kupferstiche von, und verschiedene grosse Folgen von Holzschnitten nach ihm an. — [2] Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. II. S. 125 f. — [3] Siehe dieselben in der Münchner Hofbibliothek unter den Cimelien No. 51 und 52. — [4] Bartsch im angeführten Werke Th. IX. S. 207 f. führt 59 Kupferstiche und zwei Holzschnitte von ihm auf.

nung schwachen, in der Ausführung harten, Bildnissen schliesst er sich in der ganzen Kunstform noch der altdeutschen Schule an.

Auch die Weise wie Quentin Massys, Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben darzustellen, fand, wenn schon sehr vereinzelt, in Deutschland Nachfolge. So blühte in Basel der Maler Maximin, welcher mit vielem Humor und grosser Lebendigkeit, Geldwechsler und Aehnliches malte. Ein gutes Bild dieser Art befindet sich in der Pinakothek zu München, No. 44.

Eine etwas spätere Generation giebt sich ungleich mehr jener verkehrten Nachahmung italienischer Kunst hin, und erst in ihren Hervorbringungen erscheint diese Richtung in ihrer völligen Ausartung. Besonders manierirt und geschmacklos zeigen sie sich in dem ganzen Gebiete der idealischen Kunst, als der Mythologie, der Allegorie, der heiligen Geschichte, zumal wo nackte Figuren eine Hauptrolle spielen. Um etwas erträglicher, jedoch minder wahr und fleissig, als die gleichzeitigen Niederländer, sind sie in solchen Gegenständen, welche dem Gebiete des Realismus angehören, als in Vorgängen aus ihrer Zeitgeschichte, oder aus dem gemeinen Leben, in Bildnissen und in Landschaften. Die namhaftesten unter diesen Malern sind folgende.

Tobias Stimmer, geboren zu Schaffhausen 1534. Nach der damals in Deutschland üblichen Sitte schmückte er viele Façaden von Häusern in seiner Vaterstadt, in Strassburg und Frankfurt mit Frescomalereien aus. Von diesen hat sich indess nichts mehr erhalten. Auch seine Oelgemälde kommen sehr selten vor. Die Bildnisse eines Herrn von Schwyz, Bannerherrn von Zürich und seiner Frau, in der Sammlung des Herrn Karl Waagen in München, zeigen eine wahre Auffassung, gute Zeichnung und ein tüchtiges Machwerk. Seine ganze Kunstweise lernt man aus mehreren hunderten nach seinen Zeichnungen ausgeführter Holzschnitte kennen.[1] Er ist zu Strassburg in seinen besten Jahren gestorben.

Jost Amman, im Jahr 1539 zu Zürich geboren, kam schon im Jahr 1560 nach Nürnberg und starb daselbst 1591. Von seinen Bildern in Oel und auf Glas scheint sich nichts erhalten zu haben. Von seiner erstaunlichen Kunstthätigkeit legen verschiedene von ihm ausgeführte Kupferstiche und eine grosse Zahl nach seinen

---

[1] Bartsch im angeführten Werk Th. IX. S. 330.

Zeichnungen gemachte Holzschnitte indess noch ein sehr vollständiges Zeugniss ab.[1]

Christoph Maurer, im Jahr 1558 zu Zürich geboren, 1614 gestorben, war ein Schüler des Tobias Stimmer, und schliesst sich diesem in seiner Kunst enge an. Auch er ist nur durch eine mässige Zahl von Blättern, theils eigne Radirungen, theils nach seinen Zeichnungen ausgeführten Holzschnitten, welche jetzt sehr selten geworden, bekannt.[2]

Hans Bock, welcher in und am Rathhause zu Basel weitläuftige, theilweise noch vorhandene Frescomalereien, ausführte, ist zwar ebenfalls sehr manierirt, doch von einer grossen Energie, wie sein Bild der Allegorie der Verläumdung nach der Erfindung des Apelles in jenem Rathhause beweist.

Wenn die vier letzten Maler vorzugsweise ihre Beschäftigung in bedeutenden Städten fanden, so erfreuten sich die vier folgenden vornehmlich der Gunst des Kaisers Rudolph II. und der Herzoge von Baiern, und arbeiteten an den Höfen dieser Fürsten.

Hans von Achen, 1552 zu Köln geboren, wo er die Schule des Malers Jerrigh besuchte, fand nach seiner Rückkehr aus Italien zuvörderst an dem zweiten, später an dem ersten dieser Höfe Beschäftigung und starb zu Prag 1615. Am besten sind die Bilder von ihm, worin man das Studium des Tintorett erkennt, wie seine Bathseba im Bade in der Gallerie zu Wien, am widerstrebendsten solche, worin er seinem Freunde, dem Bartholomäus Spranger, als Vorbild folgte, wie in seinem Bacchus mit der Venus und Jupiter und Antiope in derselben Gallerie. Bilder kirchlichen Inhalts von ihm befinden sich in der Frauen- und in der Jesuitenkirche in München.

Der in der Schweiz, wahrscheinlich zu Bern, geborene Joseph Heinz, ist nach dem van Mander ein Schüler des Hans von Achen und gehörte zu den Lieblingsmalern Kaiser Rudolph II. Er starb in Prag 1609. Er ist gelegentlich in seinen Bildern von einer kalten Ueppigkeit, so in seinem, Venus und Adonis, in der Gallerie zu Wien, doch nicht ohne Gefühl für zierliche Formen, wie in dem Bilde Diana und Actaeon ebenda. Die Färbung ist bunt und unwahr, der Vortrag mit vieler Meisterschaft verschmolzen. Am widrigsten sind seine Bilder christlichen Inhalts, so sein Christus am

---

[1] Bartsch im angeführten Werk Th. IX. S. 351. — [2] Bartsch ebenda Th. IX. S. 385.

Kreuz, ebenda, am besten seine Bildnisse, so des Kaiser Rudolph II. an derselben Stelle.

Christoph Schwarz, geboren zu Ingolstadt in Baiern, gestorben 1594, wurde, nachdem er sich in Venedig vornehmlich nach den Werken des Tintorett ausgebildet hatte, Hofmaler des Herzogs von Baiern in München. Er hatte Sinn für Gefälligkeit der Formen, und Grazie der Motive, welche indess öfter sehr manierirt sind. Seine Köpfe sind jedoch fade, seine Färbung bald grell und bunt, bald schwach und verblasst. Auch er führte in Fresco Malereien am Aeusseren von Häusern aus. Unter seinen Bildern in der Pinakothek ist die Maria mit dem Kinde in der Herrlichkeit, No. 105, das namhafteste, ein Familienportrait, No. 115, worin man als Vorbild deutlich Tintorett erkennt, das ansprechendste.

Johann Rottenhammer, geboren zu München 1564, gestorben in Augsburg 1623, ein Schüler des Hans Donnauer, besuchte Italien und bildete sich ebenfalls besonders nach Tintorett aus. Auch malte er eine Anzahl grosser Bilder, gewöhnlich aber arbeitete er in einem kleineren Maassstabe und vereinigte sich bald mit Jan Breughel, bald mit Paul Bril zu gemeinsamen Arbeiten, wobei er denn die Figuren, und zwar meist unbekleidete, aus dem Kreise der Mythologie, oder der Allegorie, jene aber die Landschaften malten. In den Bildern aus seiner früheren Zeit, z. B. seinen Tod des Adonis im Louvre, No. 424, kommt er in der Kraft, Wärme und Klarheit der Färbung dem Tintorett sehr nahe, und finden sich auch dessen zierliche, aber etwas spitze Formen vor. Leider aber hat er sich auch von ihm in diesem, wie in vielen anderen Bildern die styllose, in den Linien verworrene und zerstreute Anordnung angeeignet. Seine späteren Bilder aber, wie seine Maria in der Herrlichkeit in der Pinakothek, No. 111, machen häufig durch das ziegelrothe Fleisch, die grünen Schatten, einen bunten Eindruck. In seinen sehr zahlreichen kleinen Bildern spricht er sowohl durch jene zierlichen Formen, als durch die sehr zart verschmolzene Ausführung an. Dergleichen finden sich in allen Gallerien vor.

Bei weitem die originellste künstlerische Eigenthümlichkeit, welche Deutschland in dieser, im Ganzen so wenig erfreulichen, Epoche hervorgebracht hat, ist Adam Elzheimer. Zu Frankfurt im Jahr 1574 geboren,[1] verrieth sich sein Talent zur Kunst schon

[1] Sandrart Th. I. S. 294. Schnaase, niederländische Briefe S. 26.

früh, so dass er bei dem Frankfurter Maler Philipp Uffenbach in die Lehre gethan ward. Er reiste dann durch Deutschland nach Rom, wo er sich mit einer Italienerin verheirathete und häuslich niederliess. Ein ebenso tiefes, als feines Naturgefühl hatte er durch das unablässigste Studium im seltensten Maasse ausgebildet, und bei einer vortrefflichen Technik, welche er sich angeeignet, in seinen Bildern, von durchweg kleinem Maassstabe, mit wunderbarem Erfolg in Anwendung gebracht. Seine historischen Bilder, welche bald der heiligen Geschichte, bald der Mythologie entnommen, sind von entschieden realistischer Auffassung, mit Einsicht angeordnet, gut gezeichnet, bisweilen in einem, dem Rembrandt an Wärme nahe kommenden, Ton kolorirt, und in einem trefflichen Impasto, bis auf die grössten Kleinigkeiten, mit der seltensten Liebe durchgeführt. Ganz besonders hat er die Wirkungen nächtlicher Beleuchtungen auf das Feinste beobachtet. In seinen historischen Bildern ist er indess bisweilen auch kalt im Ton, und hart in den Umrissen. Ungleich bewunderungswürdiger ist er in seinen Landschaften. Sehr glücklich ist der Ausdruck Kuglers, dass sie den Eindruck machen, als ob man die Natur durch eine Camera obscura sähe. Man könnte ihn nicht uneben den Gerard Dow der Landschaft nennen, und, unerachtet dieser unsäglichen Ausführung, fehlt es ihnen doch nicht an allgemeiner Haltung. Ebenso vereinigen seine dunklen Wälder, seine öfter hellbeglänzten Wasserflächen, seine mit weiten Ebnen abwechselnden Berge, eine grosse Naturwahrheit mit einem eigenthümlich poetischen Gefühl. Die meisten sind mit Vorgängen aus der heiligen Geschichte, oder der Mythologie staffirt Wiewohl ihm seine Bilder gut bezahlt wurden, stand doch die darauf verwendete Zeit so wenig damit im Verhältniss, dass er, bei einer zahlreichen Familie, in den Schuldthurm gerieth, und in bitterer Armuth im Jahr 1620 starb. Da bei seiner Art zu arbeiten die Anzahl der von ihm ausgeführten Bilder nur mässig ist, gehören sie jetzt zu den grössten Seltenheiten. Leider haben manche durch Nachdunkeln einen grossen Theil ihres ursprünglichen Reizes verloren. Die namhaftesten mir von ihm bekannten Bilder sind: zu Frankfurt im Städel'schen Institut, No. 68, Paulus und Barnabas zu Lystra. Unter seinen historischen Bildern nimmt diese reiche Composition von einer fast Rembrandt'schen Gluth der Färbuug eine sehr bedeutende Stellung ein. Dasselbe gilt für die Landschaft von einem Bildchen ebendort, No. 269, welches mit Bacchus als Kind, von den

Nymphen von Nysa gepflegt, staffirt ist. Von den fünf Bildern der Pinakothek zu München bemerke ich die Flucht nach Aegypten in einer mondhellen Nacht, No. 186, eins der Bilder, welche durch den Stich des Ritter Goudt allgemein bekannt sind. Obgleich es durch Nachdunkeln viel von seiner ursprünglichen Wirkung verloren hat, ist es doch noch durch das Gefühl des Nächtlichen, die Wahrheit der Lichtwirkung des Mondes und einer Fackel, so wie durch die grosse Ausführung noch immer sehr anziehend. Der Brand von Troja, No. 184, mit Aeneas, welcher seinen Vater rettet. Ein Hauptbild für Wirkung des Feuers. In der Wiener Gallerie, die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. In Composition, in den zierlichen Formen, in den Köpfen, sehr ansprechend. In der Wirkung etwas bunt. In Paris, im Louvre, ist der barmherzige Samariter, No. 160, von grosser Tiefe des Tons, und die Flucht nach Aegypten, No. 159, wohl eine Originalwiederholung des Bildes in München. In Madrid ist im dortigen Museum die vom Ritter Goudt gestochene Ceres, welche ihren Durst löscht, und dasselbe, wahrscheinlich eine Originalwiederholung, No. 696, im Museum zu Berlin vorhanden. In England befinden sich in öffentlichen Sammlungen zu Cambridge im Fitzwilliam-Museum, Amor und Psyche, von ungewöhnlicher Grösse der Figuren und grosse Kraft der Färbung, und in der Sammlung Mesman, eine Venus von seltenster Vollendung. In Florenz, in der Gallerie der Uffizien, der Triumph der Psyche, dort irrig Paul Bril bezeichnet. Er hat auch ein Blatt, den jungen Tobias, welcher seinen Vater führt, radirt.

Ich bemerke noch schliesslich einiges über die Glasmalerei dieser späteren Epochen. Als in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch die Brüder van Eyck die Malerei von Staffeleibildern zu jenem hohen Grade der Ausbildung des Individuellen gelangt war, folgten auch die Glasmaler nicht, wie bisher, dem architektonischen, sondern dem malerischen Prinzip. Sie versuchten demgemäss, so weit irgend die Technik ihrer Kunst es zuliess, mit jenen Oelbildern zu wetteifern. Sie führten daher grosse, häufig stark bewegte, Compositionen, welche die ganze Breite der Fenster einnahmen, öfter mit weiten perspectivischen Hintergründen und architektonischen Einfassungen im Geschmack der Renaissance, aus. Wiewohl sie nun hiebei theils grössere Glasplatten, als bisher, anwendeten, theils sich auf eine feinere Ausführung der Köpfe, auf eine ins Einzelne gehende Angabe von Licht und Schatten legten, und auch

darin oft an sich sehr Schätzbares leisteten, so konnten sie es doch, aus verschiedenen, sehr nahe liegenden Gründen, den Leistungen der Oelmalerei bei weitem nicht gleich thun. Denn, ungeachtet jener Fortschritte, blieb ihre Technik immer, im Vergleich zu jener, sehr schwierig und unbeholfen, und trat nun das, die grössere Compositionen durchschneidende Maasswerk der gothischen Fenster höchst störend ein. Die Glasmalerei nahm solcherweise, als eine selbständige Kunst, immer nur eine sehr untergeordnete Stellung ein, verlor darüber aber gänzlich ihre ursprüngliche Bedeutung als eine wunderschöne, architektonische Decoration. Während die früheren Glasmalereien durch die symmetrische Anordnung der Medaillons mit den kleinen Bildern, durch die ruhige Haltung der einzelnen Gestalten, durch eine, denselben Gesetzen folgende, Vertheilung der Farben, durch das Festhalten des Gefühls der Fläche, indem alle perspectivischen Hintergründe vermieden wurden, den umgebenden architektonischen Formen durchaus entsprachen, und dieselben, nur in Farben, fortsetzten, machen jene späteren in der Entfernung, besonders durch die brennenden Farben der, lediglich von der malerischen Composition abhängigen, Gewänder eine durchaus zufällige, fleckige und undeutliche Wirkung, wofür in der Nähe jene verhältnissmässig grössere Ausführung keineswegs einen gehörigen Ersatz gewährt. Auch das Anbringen einer der gothischen ganz fremden Architektur, wie die der Renaissance, in gothischen Gebäuden stört ungemein die Harmonie des Eindrucks.

Obwohl nun in den Glasmalereien der verschiedenen Länder vom 15., bis zu dem Ausgehen dieser Kunst im 17. und 18. Jahrhundert, welche ich hier gleich kürzlich mit in Betracht ziehe, dasselbe malerische Prinzip herrscht, sind sie doch unter sich, indem sie den jedesmaligen Kunstformen der Zeit und des Orts entsprechen, wieder von grosser Verschiedenheit.

In Belgien wird schon im 15. Jahrhundert eine ganz besondere Art der Glasmalerei, grau in grau, wobei in den Lichtern das Glas nur leicht gedeckt wird, zu hoher Vollendung ausgebildet. Die schönsten, in Farben ausgeführten, Glasgemälde in Belgien aus dieser Epoche sind die mit dem Jahr 1525 bezeichneten in dem Chor der Kirche St. Jacques zu Lüttich, welche in der Mitte die Kreuzigung, zu den Seiten Engel, Heilige und die Stifter, darstellen. Sie stehen nicht allein als Kunstwerke durch die Schönheit der Köpfe, die Reinheit der Zeichnung, und die grosse Ausführung auf einer

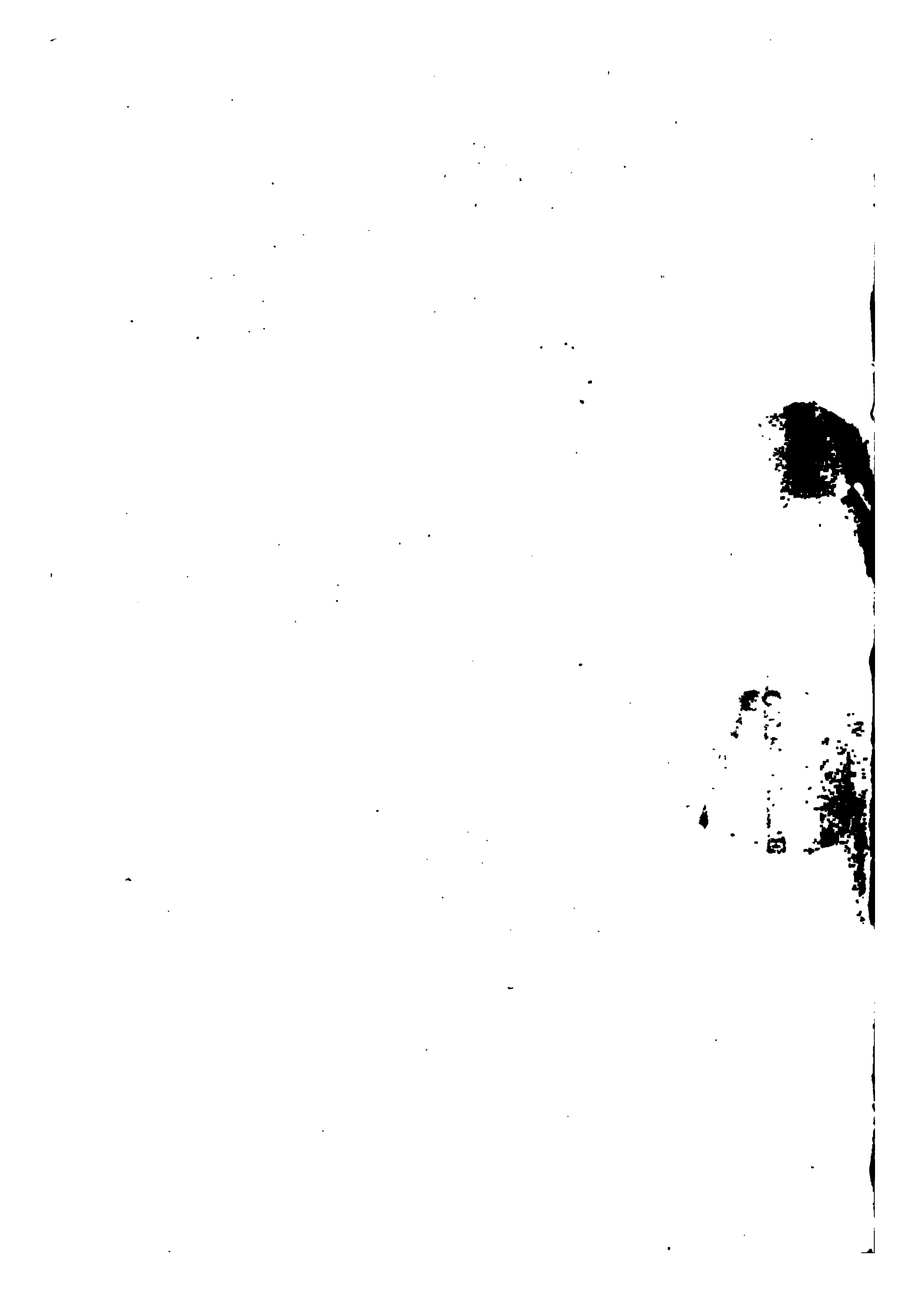
hohen Stufe, sie leisten auch, durch die ruhigen Stellungen den ursprünglichen Stylgesetzen der Glasmalerei bis auf einen gewissen Grad Genüge. Die Bildnissfiguren fürstlicher Herrn, als Karl V., Ferdinand I., u. s. w., in der Gudulakirche zu Brüssel, aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, machen ebenfalls, unerachtet der Einfassung im reichsten Geschmack der Renaissance, einen immer noch den früheren Glasmalereien verwandten Eindruck. In den vielen berühmten Glasmalereien der Kirche zu Gouda in Holland, so wie in dem grossen der Krönung Maria in der Kirche St. Paul in Lüttich, aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, herrscht dagegen der manierirte Geschmack der Nachahmung der Italiener, eines Frans Floris, eines Marten Heemskerk. In Rücksicht der Farbenpracht und in Ausbildung der Technik stehen sie indess noch auf der vollen Höhe dieser Kunst. Die Glasmalereien des Abraham van Diepenbeck, eines Schülers von Rubens, in einer Kapelle der Gudulakirche zu Brüssel, stehen vollends mit dem dieser Kunstgattung ursprünglich eignen Richtung im vollsten Widerspruch und findet sich hier auch in der Gluth und Harmonie der Farben schon eine grosse Abnahme.

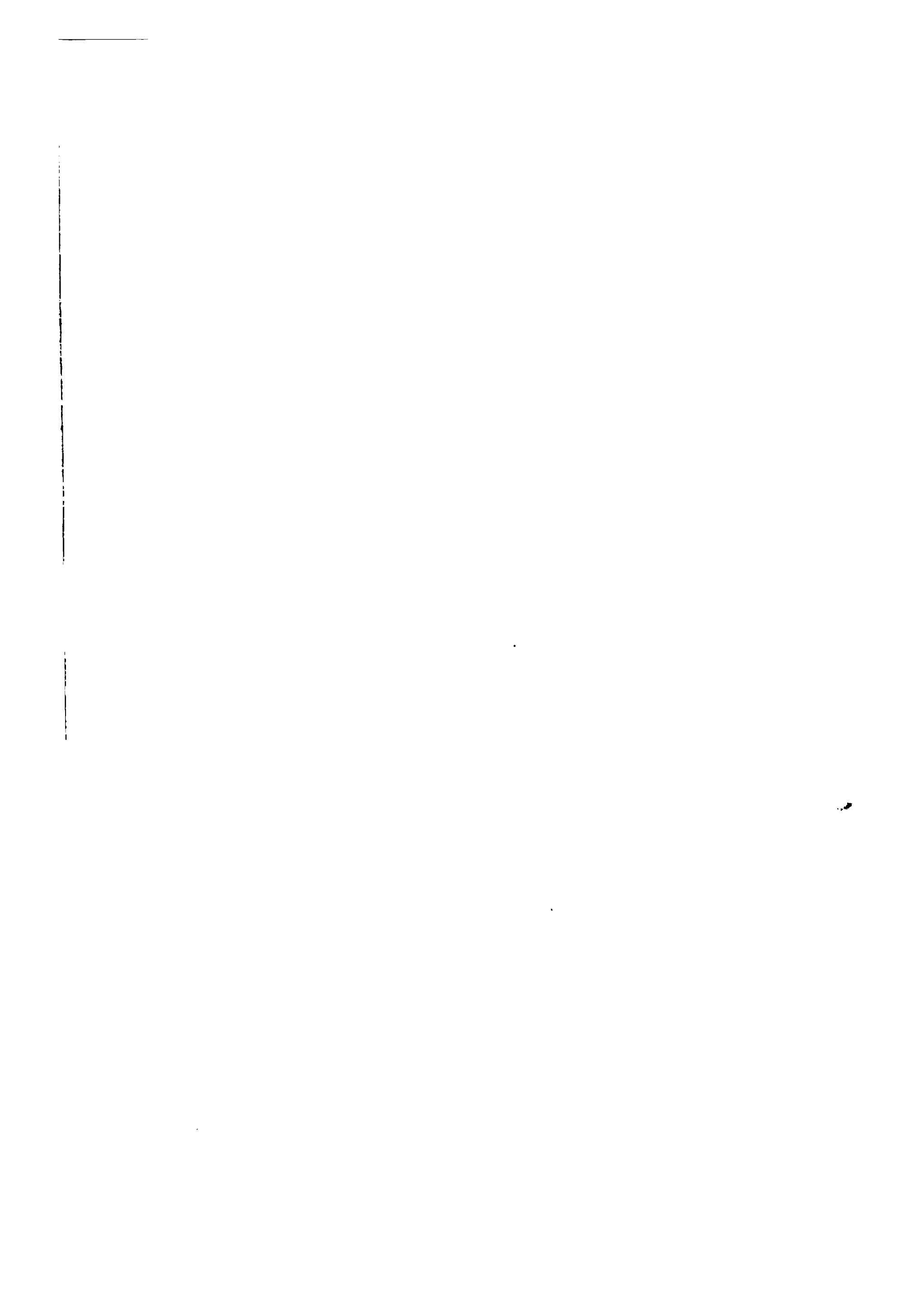
In Deutschland zeigen die Glasfenster aus dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts, in der Lorenzkirche zu Nürnberg, namentlich das Volkamerische, die Formen der fränkischen Schule, und eine hohe Ausbildung in den schönen Farben und der Ausführung. Die fünf grossen Glasgemälde im nördlichen Seitenschiff des Doms zu Köln, von den Jahren 1508 und 1509, enthalten zwar im Einzelnen viel Verdienstliches, sind aber im Gesammteindruck sehr unbefriedigend.

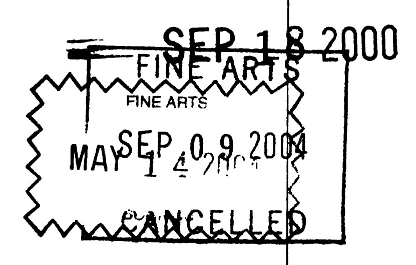
Ein eigenthümlicher Zweig der Glasmalerei, welcher sich, mit immer abnehmender Güte, noch bis in das 18. Jahrhundert erhält, blühte in der Schweiz, und findet namentlich in den Wappen ein reiches Feld. Sowohl für diese, als für historische Bilder von kleinem Umfang, haben häufig Holbein, Manuel, genannt Deutsch, Urs Graf, die beiden Stimmer, die Cartons geliefert, und in Tiefe der Farben, wie in der Ausführung ist darin öfter höchst Vorzügliches geleistet worden. Beispiele hievon trifft man, ausser in der Schweiz, in vielen öffentlichen und Privat-Sammlungen von ganz Europa an.

Berichtigung.

Der Seite 192, No. 35, befindliche Holzschnitt ist nicht nach dem, auf S. 191 angeführten Bilde des Michael Wohlgemuth, sondern nach der Verkündigung auf dem Genter Altar der Brüder van Eyck, welche sich auch auf Fig. 22 vorfindet, genommen worden, hat indess in der Disposition mit jenem Bilde des Wohlgemuth viel Aehnlichkeit.






DEC 15 1995
RET'D DEC 27 1995
MAR 10 1999
MAR 6 1999 F/A
SEP 18 2000
FINE ARTS
FINE ARTS
SEP 09 2004
MAY 14
CANCELLED

